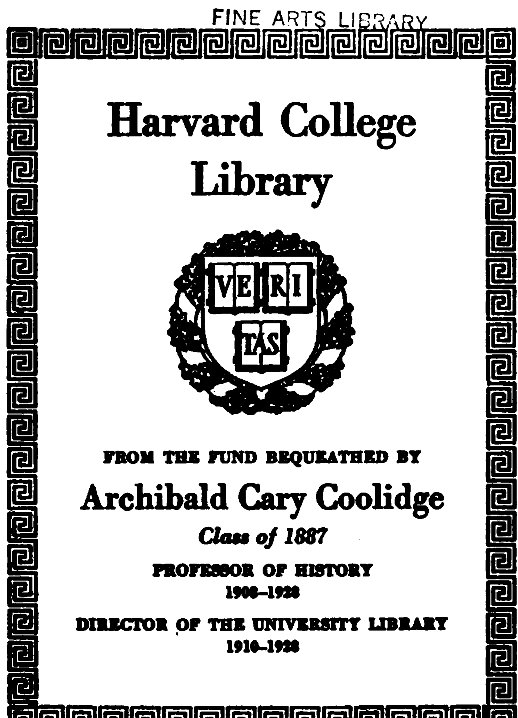

Harvard College
Library
VE RI
TAS
FROM THE FUND BEQUEATHED BY
Archibald Cary Coolidge
Class of 1887
PROFESSOR OF HISTORY
1908–1928
DIRECTOR OF THE UNIVERSITY LIBRARY
1910–1928

DICTIONNAIRE

DES

BEAUX-ARTS.

Nota. Il a été tiré un petit nombre d'exemplaires du *Dictionnaire Beaux-Arts*, sur papier vélin superfin satiné, 3 vol. *in*-8°. br. . . . .

Les Exemplaires exigés par la Loi ont été déposés à la Bibliot. impériale.

Livres nouveaux et classiques qui se vendent chez le même Librair

Dictionnaire de la Fable, pour l'intelligence des poètes, des tableaux, des st pierres grav., médailles et autres monum. relat. à la Mythologie; par Chompré. Nou rev., corr. et consid. aug., par A. L. Millin, membre de l'Institut, conservat. d tiques à la Bibliothèque impér., professeur d'antiquités, etc. De l'impr. de Crapele ses nouv. caractères; 2 vol. *in*-8°. de 1000 pag. petit-texte à deux colonnes, br. . . . . .

——— Le même, 2 vol. reliés en un à dos brisé. . . . .

Nouvel Atlas portatif élémentaire de Géographie univer., anc. et mod., comp. cartes nouv. dessinées d'après Danville pour la Géographie anc. et pour la mod. d les nouv. découv. des voyageurs, les ouv. et les cartes les plus estimés et les plus publiés en Europe; dessin. par Hérisson, ingén.-géographe, et grav. avec soin, a rin, par Glot, accomp. d'un texte d'env. 200 pag., tiré des mêmes sources que les c 1 v. in-4°. obl. br. . . . .

——— Le même, format de poche, 1 vol. oblong, accompagné d'un texte de plus pages, dans lequel les 45 cartes sont ployées. . . . .

Nota. Ceux qui préféreront l'Atlas de 45 cartes coloriées, paieront pour chaque form. sus du prix fixé, 4 fr. 50 cent.; alors le format in-4°. coûtera 19 fr. 50 cent., et le f de poche 16 fr. 50 cent.

Dictionnaire de Géographie universelle, anc., du moyen âge et mod., comp rédigé sur le plan de Vosgien, par Boiste, aut. du Dict. univ. de la Langue fr 1 gros vol. *in*-8°. de 1100 pag. petit-texte à 2 col. gr. justific., accomp. d'un Atlas de 45 nouvellem. dessin. d'après les nouv. découv., par Hérisson, ingén.-géographe, et gr burin par Glot, 1 vol. *in*-4°. obl. Les 2 vol., l'un *in*-8°. et l'autre *in*-4°. obl., carte coloriées . . . . 19 fr.

——— Le meme avec les 45 cartes coloriées, 2 vol. br. . . . . 24 fr.

——— Le même, Dictionnaire sans Atlas, 1 vol. *in*-8°. br. . . . . 9 fr.

——— Le même, Atlas en noir, sans le Dictionnaire, 1 vol. *in*-4°. obl. . . . 12 fr.

——— Le meme, Atlas, fig. coloriées, sans le Dictionnaire, 1 vol. *in*-8°. obl. 16 fr.

Dictionnaire de Poche, latin et français, contenant les mots de la Langue latine, ave interprétation française; les mots de la bonne latinité, ceux du moyen âge, ceux qu dérivés du grec, les mots radicaux, les noms de villes, de mythologie, de plantes, les t d'agriculture, d'arts et métiers, &c. à l'usage de ceux qui veulent lire ou traduire les latins. Par J. B. l'Ecuy, Aumônier de S. A. I. le Prince Joseph, Chan. hon. de l'I de Paris, anc. Doct. de Sorbonne, et Abbé-général de Prémontré, avec cette épigrap

In tenui labor. — Virg. *Georg. IV, v. 6.*

De l'impr. de Crapelet. *Paris*, 1805, 1 v. obl. de 700 p. pet.-tex. neuf à 2 col. br. 4 fr.

——— Le même, relié. . . . . 5 fr.

——— Le même sur carré fin d'Angoulême, broché. . . . . 6 fr.

——— Le même sur pap. vélin superfin satiné, tiré à 75 exemplaires. . . . . 9 fr.

Nouveau Dictionnaire universel, historique, biographique, bibliographique et tatif, cont. l'histoire, les vies, actions et caractères des hommes qui, dans tous les tem chez toutes les nat., se sont rendus célèbres; par J. B. l'Ecuy, Aumôn. de S. A. I. le Pr Joseph, Chan. hon. de l'Egl. de Paris, anc. Doct. de Sorb., Abbé-gén. de Prémontré, in-8°. de près de 1200 pag. br. . . . . 12 fr.

——— Le même, 2 vol. in-8°. reliés en un seul à dos brisé . . . . 13 fr.

Dictionnaire de l'Ecriture-Sainte, par l'abbé***, rev., corr. et pub. par l'ab. Sic direct. des S. et Muets. *Paris*, an XII — 1804, 1 v. *in*-8°. de près de 700 p. sur caract. n p.-texte à 2 col., gr. justific.; br. . . . .

——— Le même, bien relié à dos brise. . . . .

Nouveau Dictionnaire universel de la langue françoise, avec le latin, et Ma d'Orthographe et de Néologie, extrait comparatif des Dictionnaires publiés jusqu'à ce jo ouvrage classique, pouvant tenir lieu, pour l'usage habituel, de tous les autres Dict naires de la langue françoise: par P. C. L. Boiste. Avec cette épigraphe:

Le premier livre d'une nation est le Dictionnaire de sa langue. — Volney.

Seconde édition. — Prix, 2 vol. *in*-8°. oblong de près de 1300 pag. br. . . . . 15 fr.

——— Le même, relié en un vol. à dos brisé . . . . 16 fr. 5

——— Le meme, 1 vol. *in*-4°. br. . . . . 21 fr.

——— Le même, 1 vol. *in*-4°. rel. . . . . 24 fr.

——— Le même, pap. vélin, 1 vol. *in*-4°. br. . . . . 42 fr.

Nota. Ce Dictionnaire fait partie des livres adoptés par le Gouvernement pour la

DICTIONNAIRE

DES

BEAUX-ARTS,

PAR A. L. MILLIN,

Membre de l'Institut, Conservateur des Médailles, des Antiques et des Pierres gravées de la Bibliothèque impériale, Professeur d'antiquités, etc. etc.

Cet ouvrage fait partie de ceux adoptés par le Gouvernement pour la formation des Bibliothèques des Lycées.

TOME I.

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET.

A PARIS,

Chez DESRAY, Libraire, rue Hautefeuille, n° 4.

M. DCCC. VI.

AVERTISSEMENT.

Il y a long-temps que ce Dictionnaire est annoncé; plusieurs circonstances en ont retardé l'impression, et peut-être, afin qu'il répondît encore mieux à son objet, auroit-il fallu en différer la publication. Une seule chose me rassure, c'est qu'on ne possède aucun ouvrage du même genre, et que ceux qui paroissent les premiers ont toujours en cela quelqu'avantage.

M. Lacombe a donné, il est vrai, un *Dictionnaire des Beaux-Arts*; mais cet ouvrage est en un seul volume, la poésie et l'éloquence en font partie, et on y trouve des notices sur les principaux artistes et gens de lettres. On sent que l'auteur n'a pu consacrer que très-peu d'étendue à chaque article, et qu'ainsi le plus grand nombre doit être insuffisant.

Le *Dictionnaire de Peinture et de Sculpture*, de Watelet, homme de goût et artiste lui-même, est plus étendu, c'est la réunion des articles relatifs à cette partie dans l'Encyclopédie; on y distingue sur-tout ceux de M. Lévesque; mais ses auteurs se sont principalement attachés à la théorie, ils n'ont presque rien donné à la partie historique ni à celle de l'antiquité. D'ailleurs, depuis que cet ouvrage a été écrit, on s'est beaucoup livré à l'étude des arts, qui ont été le sujet d'une foule de recherches et d'observations nouvelles.

J'ai donc pensé qu'un nouveau *Dictionnaire des Beaux-Arts* seroit une chose utile pour les amateurs et pour toutes les classes d'artistes; je ne voulois d'abord que traduire de l'allemand l'excellent ouvrage de l'illustre Sulzer, intitulé *Théorie générale des Beaux-Arts*, qu'il a aussi rédigé en forme de Dictionnaire; mais j'ai bientôt reconnu que pour joindre l'histoire à la théorie, il falloit refaire presque tous les articles; alors je me suis décidé à composer un ouvrage nouveau, en m'aidant cependant des travaux de tous ceux qui m'ont devancé, et voici le plan que j'ai adopté.

J'ai cru devoir m'attacher d'abord à l'*histoire des arts*, car elle est indispensable pour en bien connoître la théorie. Par histoire des arts, je n'entends pas celle des artistes, qui y est cependant liée, mais j'entends celle des progrès des arts dans les différens temps chez les différens peuples; la plupart des articles de ce genre sont extraits de mes cours publics.

La *théorie des arts* en est une partie essentielle; c'est elle qui apprend aux artistes à bien faire, et aux amateurs à bien juger. Sulzer est le meilleur guide qu'on puisse suivre. Cependant Watelet et M. Lévesque ont aussi donné de très-bons pré-

ceptes. J'ai cru devoir combiner les idées de ces excellens observateurs, en y joignant celles des auteurs qui ont le mieux écrit sur ce sujet, tels que *Raphaël* MENGS, LAIRESSE, HAGEDORN, HOME, RICHARDSON, FÜESSLY, GŒTHE, LÉONARD DE VINCI, DE PILES, etc. etc.

La *pratique* ne pouvant s'acquérir que par l'usage, vouloir en assigner les règles seroit s'ériger, non en historien, mais en maître de l'art ; aussi n'ai-je pas prétendu les donner toutes, je me suis principalement attaché à l'explication de celles qu'il faut savoir pour connoître la pratique des différens arts chez les anciens et chez les modernes, et l'explication des termes techniques que l'on trouvera dans ce Dictionnaire, en facilitera l'étude.

Mon intention étoit de me borner aux arts relatifs au dessin ; les instances seules du Libraire m'ont engagé à y joindre la *musique*. J'avoue que j'ai très-peu de connoissances dans la *théorie* et la *pratique* de cet art, aussi me suis-je borné sur ce dernier point à extraire les meilleurs auteurs ; mais sur la *partie historique*, on y trouvera des articles nouveaux et curieux.

J'ai cherché à réunir autant que je le pouvois, dans un seul cadre, tout ce qui peut servir à l'artiste pour le diriger dans la composition de ses ouvrages, et à l'amateur, pour porter des jugemens sains et motivés. J'ai donc cru devoir y joindre des détails assez étendus sur les *mœurs*, les *usages* et les *costumes* des différentes nations. Ces détails sont absolument nécessaires aux artistes pour éviter les anachronismes et les fautes dans lesquelles des hommes d'un grand talent sont malheureusement tombés, et à l'amateur, pour décider de la nation à laquelle appartient un objet d'art, et du temps dans lequel il a été exécuté. Ils sont sur-tout utiles à ceux qui voyagent pour leur instruction, et à ceux qui veulent visiter avec fruit les galeries et les cabinets.

Mon *Dictionnaire de la Fable* étant entre les mains de la plupart de ceux qui achèteront celui-ci, lorsqu'il y est question des objets d'arts relatifs à la Mythologie, j'ai cru devoir y renvoyer quelquefois.

J'ai cru devoir encore ajouter à cet ouvrage un autre degré d'utilité. Les articles d'un Dictionnaire paroissent souvent complets à celui qui n'y cherche qu'un délassement, mais ils ne semblent quelquefois pas assez étendus à celui qui s'occupe spécialement d'un sujet. C'est alors qu'on sent vivement le reproche qui a été fait à ce genre d'ouvrage, d'y trouver le plus souvent ce qu'on n'y cherche pas, et pas toujours ce qu'on y cherche. Pour obvier à cet inconvénient, j'ai joint à chaque article l'indication des livres, qu'on peut consulter avec fruit. Ainsi, celui qui aura pris des idées générales en lisant l'article qui l'intéresse dans ce

Dictionnaire, pourra s'instruire à fond en recourant aux ouvrages qui y sont indiqués. J'ai fait usage, pour cette partie, de l'excellente Bibliographie que M. DE BLANKENBURG a jointe à celui de Sulzer, et j'y ai fait un grand nombre d'additions.

Cette partie bibliographique me dispense de rendre compte ici des ouvrages dont je me suis servi; il est aisé de voir que j'ai fait usage de la plupart de ceux que j'ai indiqués, et principalement des plus accrédités, en y joignant mes propres observations.

Je ne chercherai point à combattre les reproches qu'on a faits aux Dictionnaires; cependant s'ils peuvent être véritablement utiles, c'est aux artistes qui n'ont pas le temps de lire et de méditer de longs ouvrages théoriques, et qui ont souvent besoin d'être éclairés à l'instant et sans étude, sur un point ou sur un fait qui les embarrasse.

Je serai dédommagé du long et pénible travail auquel je me suis livré, si j'ai pu faire approcher cet ouvrage du degré d'utilité dont je le crois susceptible, et fonder un édifice qu'une main plus habile saura un jour perfectionner.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR.

MAGASIN ENCYCLOPÉDIQUE, ou Journal des Sciences, d Lettres et des Arts.

Ce Journal, auquel la plupart des hommes qui ont un nom distingu une réputation justement acquise, fournissent des Mémoires, contie l'extrait ou la notice des principaux ouvrages nationaux et étrangers on s'attache sur-tout à en donner une analyse exacte, et à la faire paroît le plus promptement possible après leur publication.

On y insère les Mémoires les plus importans sur toutes les parties d Arts et des Sciences; on choisit principalement ceux qui sont propres en accélérer les progrès; on y publie également les Découvertes ingé nieuses, les Inventions utiles dans tous les genres; on y rend comp des Expériences nouvelles; on y donne un précis de ce que les Séanc des Sociétés littéraires ont offert de plus intéressant; une description ce que les dépôts d'objets d'Arts et de Sciences renferment de plus cu rieux. On y trouve des Notices sur la Vie et les Ouvrages des Savan des Littérateurs et des Artistes distingués dont on regrette la perte; enfi les Nouvelles littéraires de toute espèce.

Ce Journal est composé de six vol. in-8°. par an. Il paroît le premi de chaque mois une livraison de 15 feuilles, faisant 240 pages.

Le prix de ce Journal est fixé à 9 fr. pour 3 mois, 18 fr. pour 6 mois 36 fr. pour un an, tant pour Paris que pour les départem., franc de port.

MONUMENS ANTIQUES, tant inédits que nouvellement expliqué ou collection de Statues, Bas-reliefs, Bustes, Peintures, Mo saïques, Gravures, Vases, Inscriptions et Instrumens tirés de collections nationales et particulières, et accompagnés d'u texte explicatif. De l'*Imprim. impériale*, 2 vol. in-4°. d 800 pag. ornés d'env. 80 planches. . . . . 72 fi

Les gravures sont de la plus grande fidélité, et plus ou moins termi nées, selon la nature et l'intérêt des objets qu'elles représentent. Plu sieurs sont gravés au burin, d'autres à l'eau-forte et plusieurs au sim ple trait.

Cette collection de Monumens inédits est destinée à faire suite au Recueils de Caylus et de M. Guattani, qui sont dans le même format, contiennent un grand nombre de monumens, dont les Gens de lettr et les Artistes ont fait un usage utile pour l'explication d'une foule d faits relatifs à l'Histoire des arts et de l'antiquité.

ANTIQUITÉS NATIONALES ou MONUMENS FRANÇAIS, tels qu Tombeaux, Inscriptions, Statues, Mosaïques, Fresques, tirés de Abbayes, Monastères, Châteaux et autres lieux (*presque tous monu mens détruits*), 5 vol. in-fol. fig. prem. épr. br. en carton. 250 fr.

DICTIONNAIRE DE LA FABLE, par *CHOMPRÉ*, nouv. édit. revue corrigée et augmentée de plus du double, 2 vol. in-8°. br. . . . 7 fi

HISTOIRE MÉTALLIQUE de la Révolution française, depuis 178 jusqu'aux premières campagnes d'Italie, 1 vol. petit in-fol., avec 2 planches.

SOUS PRESSE.

HISTOIRE MÉTALLIQUE de l'empereur NAPOLÉON, depuis ses pre mières campagnes en Italie jusqu'à ce jour.

VOYAGE dans les départem. du midi de la France, 4 v. in-8°. avec atlas.

DICTIONNAIRI

DICTIONNAIRE DES BEAUX ARTS.

A; les peuples qui solfient avec les lettres, comme les Allemands, les Anglais, etc., désignent ainsi le sixième ton de notre gamme, auquel les Italiens et les Français donnent le nom de *La*. La lettre A, appliquée au ton de *La*, paroît prouver que ce ton étoit le premier dans la composition de l'échelle des anciens. Il est devenu le sixième de notre gamme, par une suite des changemens que Guido d'Arezzo au onzième siècle, et d'autres savans après lui, y ont introduits pour la perfectionner.

Lorsque la lettre majuscule A est écrite sur l'enveloppe d'une partie de musique, ou sur la partie même, elle indique la *haute-contre* (*alto*). Lorsque dans le courant de la basse-continue (B. C.) d'une pièce de chant à plusieurs parties, on trouve la lettre A, elle indique que la haute-contre chante seule.

Abaque. Ce terme est dérivé du mot grec *abax*, qui signifie *tablette*, *table*, *damier*, *buffet*. Vitruve appelle de ce nom des tablettes de bronze carrées, dont on couvroit le toit des maisons somptueuses. *Voy.* Dales.

L'*abaque* est plus particulièrement le couronnement du chapiteau de la colonne, ou du pilastre. Sa forme a beaucoup varié chez les différens peuples: dans les monumens ægyptiens, ce n'est souvent qu'un dé de pierre; quelquefois il y en a deux ou trois, nus ou ornés, l'un sur l'autre. L'*abaque* est devenu chez les Grecs une partie essentielle du chapiteau. Ce couronnement a une forme différente, selon les ordres d'architecture. Dans le toscan, le dorique, l'ionique, il est carré; dans le corinthien et le composite, il est échancré sur les faces: ses angles s'appellent alors *cornes*, le milieu se nomme *balai*, et la courbure *arc* ou *ove*. *Voy.* ces mots.

On entend encore par *abaque*, un ornement gothique avec un filet ou chapelet, ou bien la plinthe qui est autour de l'échine, ou enfin la moulure en creux qui couronne le piédestal de l'ordre toscan. L'*abaque* s'appelle aussi *trapèze* ou *tailloir*. *Voy.* ces mots.

On appelle encore *abaque*, le couvercle carré d'une corbeille de fleurs; enfin on donne ce nom à toutes les tablettes carrées posées sur un corps rond.

Abaton, c'est-à-dire, *inacces-*

sible, nom que, selon Vitruve, on donnoit à Rhodes à un édifice dont l'entrée n'étoit point permise à tout le monde, parce qu'il renfermoit un trophée et deux statues de bronze, que la reine Artémise y avoit placés après avoir surpris cette ville.

Abraxas. On appelle ainsi des petites statues, des plaques de métal, et principalement des pierres gravées chargées de figures de divinités ægyptiennes combinées avec des symboles zoroastriques et judaïques, et des caractères qui offrent une association bizarre de lettres grecques, phéniciennes, hébraïques et latines, lesquelles ne présentent aucun sens. Les *abraxas* sont un symbole du soleil, désigné par les mots *abrasax* ou *abraxas*, dont les lettres forment en grec le nombre des 365 cieux, qui, selon les Gnostiques, concentroient le premier ciel, siége de la divinité. (*Dict. de Mythologie*, au mot Abraxas.) Ces espèces d'amulètes sont, pour la plupart, d'un très-mauvais travail, et ne remontent pas plus haut que le temps de la secte des Gnostiques Basilidiens, sous le règne d'Hadrien. Si les figures principales sont d'un meilleur goût, c'est qu'elles ont été exécutées plus anciennement et que les lettres et les symboles accessoires y ont été ajoutés depuis, pour former ces espèces de talismans. Ces monumens ne sont pas rares ; la bibliothèque nationale en possède plusieurs. Macarius (l'*heureux*), et Jean Chiflet ont publié des traités sur les Abraxas, l'ouvrage de ce dernier en offre un assez grand nombre de figures. Montfaucon les a reproduites presque toutes, et il en a ajouté plusieurs autres.

Abréviation. Les abréviations les plus usitées en musique sont les *crochets*, le mot *crome*, le mot *arpeggio*, et le mot *segue*, qu'on employe lorsque le même passage est répété souvent, soit avec les mêmes notes, soit avec d'autres. (*Voy. ces différens mots.*) L'emploi des abréviations est sur-tout utile dans les partitions pour faire moins perdre de temps au compositeur, mais il ne doit pas être admis dans les parties séparées.

Absis. *Voy.* Apsis.

Acacia. *Voy.* Acanthe.

Académie ou *modèle vivant*. *Voy.* Académies.

Académie, *réunion d'artistes*. *Voy.* Académies.

Académie de musique. C'est ainsi qu'on appeloit autrefois en France, et qu'on appelle encore en Italie, une assemblée de musiciens ou d'amateurs à laquelle les Français ont donné depuis le nom de concert. C'est à l'Italie que l'Europe doit la renaissance de la musique comme celle de tous les arts ; c'est aussi dans ce pays que les associations formées pour exécuter de la musique, devinrent d'abord permanentes, et furent munies de la sanction du gouvernement. En 1543, l'*académie des philarmoniques* fut instituée à Vicence, d'où elle passa depuis à Vérone. En 1565, une autre académie, sous le nom *degli incatenati* (des enchaînés) fut incorporée avec la première, et leurs membres réunis obtinrent du magistrat de Vérone, la concession d'un terrein sur lequel ils firent bâtir un grand et bel édifice, où l'on donnoit un concert public toutes les semaines. Vers l'an 1732, on y a ajouté un théâtre pour y exécuter des opéra. En 1662, il se forma à Bologne une société du même genre, sous le titre d'académie des *philomuses*, laquelle prit pour symbole une colline couverte de roseaux, avec cette devise : *vocis dulcedine captant*. En 1663, il s'établit par émulation dans la même ville, une autre société qui s'appela l'académie des *musiciens philachisis* (*de' musici Filachisi*), ayant pour symbole deux tambours de basque, et pour devise : *orbem demulcet at-*

tactu. Celle-ci semble n'avoir voulu faire que la parodie de la première. Il paroît qu'aucune des deux n'existe plus. En remontant à l'origine de la ci-devant *académie royale de musique*, on voit qu'elle ne fut pas ainsi nommée, parce qu'elle étoit un établissement du genre des académies de peinture ou d'architecture, mais que le titre d'académie ne lui a été donné que dans le sens dans lequel on prend ce mot en Italie. On a joint à cet établissement un théâtre qui est maintenant plus connu sous le nom d'*opéra*, ou de *théâtre des arts*. On avoit souvent souhaité que cette académie de musique fût organisée comme les autres académies, et de manière à contribuer efficacement aux progrès de l'art de la musique et à son enseignement. Plusieurs auteurs dans différens pays ont souvent désiré qu'on fondât de pareils établissemens. Il y a eu autrefois, en différens endroits, des professeurs de théorie musicale. Barthélemy Ramo l'étoit à Salamanque. Dans les universités d'Oxford et de Cambridge en Angleterre, on ne professe plus la musique publiquement, mais on y confère encore le bonnet de docteur en musique. En France on a fondé depuis la révolution un établissement destiné à enseigner la musique, sous le nom de *conservatoire de musique*. Depuis peu l'abbé Vogler a eu à l'université de Prague, une chaire extraordinaire de professeur de musique.

Académies. On appelle ainsi les établissemens publics, dans lesquels on enseigne aux jeunes gens, tout ce qui est relatif aux arts du dessin. On les nomme communément *Académies de peinture*, quoiqu'on n'y enseigne point la peinture, mais le dessin qui en est la base. Ces établissemens ont, ainsi que les écoles de littérature et de sciences, un certain nombre de maîtres qui portent le titre de *Professeurs*. Ils enseignent aux élèves toutes les parties de l'art du dessin, sur-tout l'étude de la figure humaine, qui est l'essentiel pour le peintre, le sculpteur, et les graveurs de toute espèce.

La connoissance des os et des principaux muscles du corps humain est absolument nécessaire pour avancer dans l'art du dessin; et sans la connoissance de la perspective, il est impossible d'exécuter avec justesse un sujet historique ou un paysage. Dans les Académies il y a un *professeur d'anatomie* et un de *perspective*. On y joint encore un *professeur d'architecture*, parce que souvent on a des édifices à représenter dans les tableaux. Ces professeurs doivent enseigner aux élèves, non-seulement les règles de l'art, mais aussi la partie pratique. Pour perfectionner ces établissemens, il faudroit y ajouter un *professeur d'antiquités*, qui expliquât aux élèves ce qui a rapport aux usages, aux mœurs, au costume des différens temps et des différens peuples; un *professeur de l'expression des passions*, qu'on pourroit en même temps charger d'enseigner ce qui a rapport à la distribution d'un tableau, et en général au goût; enfin un *professeur d'histoire littéraire de la peinture*.

Une académie réunit ordinairement de bons livres de dessin, dans lesquels se trouvent les différentes parties du corps humain, des têtes, des yeux, des nez, des oreilles et des figures entières pour exercer les élèves à saisir les formes, les proportions et l'ensemble. Le premier exercice des élèves est de copier les figures de ces livres de dessin. On leur fait ensuite copier des dessins bien faits de figures antiques, ou tirées des ouvrages des plus grands maîtres modernes.

Outre ces dessins, une académie possède un nombre suffisant de plâtres des principales sculptures antiques et modernes, en parties dé-

tachées, en figures entières et en groupes; ces plâtres servent à former le coup d'œil et le goût des élèves, et à leur apprendre l'art de distribuer l'ombre et la lumière, les différentes positions du corps, et le raccourci.

Après, viennent les *modèles vivans* ou *académies*, c'est-à-dire, des hommes de belle figure, que l'un des premiers professeurs place, nus, sur une table ou estrade élevée, dans une attitude qu'ils gardent pendant un espace de temps proportionné à la gêne plus ou moins grande qu'ils éprouvent, c'est ce qu'on appelle *poser le modèle*. Dans les écoles publiques, les dessinateurs, assis sur des gradins, comme dans un amphithéâtre, s'exercent à saisir le trait, l'ensemble et l'effet que présentent les modèles. Les professeurs qui président à cet exercice, dirigent les élèves par des conseils, et corrigent les études qu'ils leur soumettent; ils peuvent en même temps leur enseigner tout ce qui tient à la lumière et à l'ombre dans les différentes figures; la salle où le modèle est posé doit être distribuée de manière à pouvoir être éclairée le plus favorablement qu'il est possible par le grand jour aussi bien que par la lumière des lampes. Les dessins s'exécutent ou sur du papier blanc avec la sanguine, ou avec la pierre noire et l'estompe sur du papier bleu, ce qui convient mieux à ceux qui se destinent à peindre.

Pour qu'une académie soit parfaite, il faut qu'il y ait un nombre assez considérable d'ouvrages à gravures importans, et de bonnes peintures qui puissent servir d'études pour ce qui regarde l'invention, la disposition, la pose, le coloris, etc. Lorsque l'académie n'a point de tableaux à sa disposition, il est du moins essentiel qu'il y ait dans la même ville une galerie, dont l'accès soit permis aux élèves.

Pour qu'un pareil établissement puisse être porté à un certain degré de perfection, il faut que le gouvernement fasse lui-même les frais nécessaires pour son établissement et son entretien. Cependant il est possible de se procurer les objets les plus essentiels à une académie avec des frais assez modiques.

Dans quelques académies, l'école de dessin est jointe à une *académie d'artistes*, c'est-à-dire, une société d'hommes distingués dans les arts, protégée particulièrement par le gouvernement, dont le but spécial n'est pas de former des élèves, mais d'encourager et de récompenser les artistes habiles, et de favoriser les recherches sur les parties importantes de l'art. Ces sociétés sont pour les arts ce que les académies des sciences sont pour celles-ci. Les membres se réunissent à des époques fixes pour conférer sur les objets qui intéressent les arts, et pour se communiquer réciproquement leurs observations et les découvertes relatives aux arts. Jusqu'à présent il n'y a pas encore eu d'académie des arts qui ait suivi le même plan que les académies des sciences, un pareil établissement seroit pourtant essentiel.

Les peintres de *Venise* ont été les premiers à former en 1346, sous la protection de S. Luc, une association qui se proposoit pour but les progrès de l'art. Elle ne portoit pas encore le nom d'académie, ainsi que la *société de S. Luc*, fondée à *Florence* en 1350, favorisée d'abord par le gouvernement de ce pays, et protégée spécialement par la maison de Médicis. Giorb. Nelli fonda à Florence en 1758, une académie d'architecture. L'Italie possède encore plusieurs autres académies de peinture; celle de *Rome*, fondée par Fed. *Zucchero* en 1593, suspendue en 1599 à la mort de Flam. *Vacca*, et rétablie en 1715; celle de *Milan*, communément on attri-

bue sa fondation à Leonardo da Vinci, mort en 1540, cependant il paroît qu'elle a existé avant lui; celle de *Bologna*, fondée en 1712; celle de *Parme*, fondée en 1716, et renouvelée en 1760; celle de *Padoue*, fondée en 1710; celle de *Mantoue*, fondée en 1769, sous le titre d'académie Thérésienne; celle de *Turin*, fondée en 1777; l'académie française de peinture à *Rome*, fondée en 1666, et plusieurs autres moins connues. En *France*, Louis XIV fonda à Paris l'académie de peinture en 1648, et l'académie d'architecture en 1671. Depuis l'an 1391, les peintres de Paris avoient formé sous le nom d'*académie de S. Luc*, une association à laquelle plusieurs rois de France accordèrent des priviléges à différentes époques. En 1781 on en fonda une à Bordeaux. L'Espagne possède une académie de peinture fondée à Madrid en 1752. En Angleterre une société d'artistes se réunit en 1760; mais la fondation de l'académie royale de peinture ne date que depuis l'année 1768. L'académie d'Edimbourg en Ecosse fondée en 1754, ne paroît plus exister. Dans les Pays-Bas il y avoit autrefois des académies à Gand, à Bruge, à Anvers; Amsterdam avoit une école de dessin, et on a fondé à Bruxelles en 1770, une académie de peinture. En Danemarck, celle de Copenhague a été fondée en 1738: mais elle n'obtint des priviléges qu'en 1754. L'académie de Pétersbourg en Russie a été fondée en 1757, et renouvelée en 1764. En Allemagne, celle de Nuremberg est la plus ancienne; son origine remonte à l'année 1662; l'académie des arts à Berlin a été fondée en 1694, elle fut définitivement constituée en 1699, et rétablie en 1786; celle de Dresde, fondée en 1697, fut réunie à celles de Leipsick et de Meissen en 1764; celle d'Augsbourg, fondée en 1712, fut renouvelée en 1779; Joseph I fonda celle de Vienne, et Charles VI la constitua définitivement en 1726; celle de Manheim, fondée en 1757, a été transférée depuis à Dusseldorf. En 1757, la ville de Mayence avoit une académie des arts; celle de Stuttgardt, fondée en 1761, a été réunie à l'académie de Charles en 1776; celle de Munich a été fondée en 1770; celle de Cassel, en 1775: enfin Weimar depuis 1777, Francfort depuis 1781, Hanau et d'autres villes de l'Allemagne, ont des écoles pour le dessin.

On trouve de bonnes réflexions sur l'utilité et les avantages de ces institutions, dans les ouvrages suivans: *Sur l'utilité de l'établissement des écoles gratuites*, par DESCAMP, Paris, 1768; l'*Essai philosophique sur l'établissement des écoles gratuites de dessin*, par ROZOI: le troisième volume de l'ouvrage de M. de RAMDOHR, intitulé: *Über Mahlerei und Bildhauerkunst in Rom.* (Sur la sculpture et la peinture à Rome). Leipsick, 1787, *in*-8°.

ACANTHE, nom d'une plante dont les feuilles larges et profondément découpées, ont été appliquées d'abord à l'ornement des frises et des corniches, et ensuite à celui des autres membres d'architecture, principalement au *chapiteau corinthien*. (*V.* ce mot.) Les Grecs ont employé à cet usage les feuilles de l'acanthe cultivée, (*Acanthus mollis*), appelée vulgairement *brancursine* ou *patte-d'ours*, qui croît spontanément dans l'Italie et la Grèce: ce sont celles du plus bel effet. Les sculpteurs dans l'architecture gothique ont choisi l'acanthe sauvage, nommée acanthe épineuse, (*Acanthus spinosa*). Elle est plus petite et d'un effet moins pittoresque. Quoique le plus grand usage de l'acanthe ait été pour l'architecture, cependant les autres arts l'ont aussi adopté comme ornement. On trouve chez les anciens et chez les modernes des instrumens, des meu-

bles, des ustensiles ornés de feuilles d'acanthe. Les artistes en conservant la forme des feuilles de l'acanthe, se sont plu à leur donner des sinuosités plus ou moins profondes, et à les rendre ainsi d'un effet plus pittoresque. Dans le chapiteau corinthien, elles étoient travaillées avec plus de fidélité et d'élégance: la plante entière entouroit de ses feuilles un vase dont le couvercle les empêchoit de s'élever, et les forçoit de se rouler en petites volutes.

Les anciens auteurs parlent de statues de *bois d'acanthe*. On ne peut entendre par ce mot notre acanthe, qui n'est pas une plante ligneuse. M. Heyne croit avec beaucoup de probabilité que c'est une espèce d'acacia (*Robinia*) dont il est ici question.

Acanthus, nom donné par les anciens aux broderies qui bordoient les vêtemens, et qui imitoient les feuilles d'acanthe.

Acanthines. Les Romains donnent le nom d'*acanthinæ vestes* aux habits brodés de feuilles d'acanthe. Ces mots *acanthinæ* ou *acanthines* s'appliquoient également aux habits, aux vases, aux parterres ornés de feuilles d'acanthe; les bordures des vases grecs nous offrent souvent ce genre d'ornement.

Accent. C'est une modification de la voix qui tient au genre particulier d'une langue, ou à la manière dont l'ame est affectée; ainsi l'*accent de la musique italienne diffère* de celui de la *musique française;* on distingue encore, relativement aux affections de l'ame, l'*accent pathétique ;* on n'est pas d'accord sur la manière de définir ce qu'on entend par *accent musical*, on peut dire que c'est un genre d'expression propre à la musique, qui se modifie selon les instrumens, et qui se sent mieux qu'on ne le peut définir : on appelle techniquement accent, un agrément qui se marque par une petite note; dans le chant ecclésiastique, l'accent est une inflexion de voix qui se fait en psalmodiant, il reçoit les mots d'*immuable*, de *moyen*, de *grave*, d'*aigu*, de *modéré*, d'*interrogatif*, selon qu'il est plus ou moins plein et élevé : ces noms ne sont plus en usage. On croit que les Hébreux n'avoient d'autre musique que celle qui résultoit des accens de leur langue.

Accessoires. On appelle ainsi ce qui entre dans la composition d'un ouvrage de l'art, sans y être d'une nécessité indispensable. Dans un tableau d'histoire, les personnes qui agissent sont l'objet principal; elles donnent l'idée de l'action que le peintre a voulu figurer, sans qu'au fond il soit besoin d'autre chose. (*V.* Protagoniste.) Ce qui appartient à la scène, est *accessoire*. Dans un poëme dramatique, les personnages sans lesquels l'action ne pourroit être achevée, leurs caractères, leurs desseins, leurs entreprises qui déterminent le dénouement, sont les objets principaux; le lieu dans lequel l'action se passe, les personnages qui n'influent point sur la nature, sur le nœud de l'action et sur son dénouement, ne sont que des accessoires. Les accessoires ne doivent jamais affoiblir l'effet de l'objet principal. Ce qui a lieu pourtant toutes les fois qu'ils sont assez remarquables pour attirer et détourner l'attention.

L'artiste doit être extrêmement réservé dans l'emploi et le choix des accessoires, il doit les placer de manière qu'ils ne fassent pas plus d'effet qu'il ne convient.

Les peintres et les sculpteurs habiles de l'antiquité, ont à dessein négligé les accessoires, pour que l'œil ne fût point détourné par eux de l'objet principal. L'artiste fera encore mieux de s'en abstenir entièrement. Les accessoires les plus insupportables, sont ceux qui n'ont aucun rapport au sujet principal, ou

que l'artiste n'a employés que pour remplacer et cacher par quelque chose, le vide et la sécheresse du sujet principal. Ces accessoires ne méritent pas même ce nom, et ne doivent être regardés que comme des *remplissages*. *Voy*. ce mot.

ACCIACATURA. On appelle ainsi de certains intervalles qui dans l'accompagnement s'ajoutent aux accords pour en tirer une harmonie plus brillante: ces intervalles sont, dans l'accord consonant, la seconde superflue, la quarte majeure et la septième majeure. Dans l'accord dissonant, c'est aussi la même seconde ou la même quarte. Dans celui de sixte mineure, c'est la quinte; dans celui de sixte majeure, c'est la quinte superflue, etc.

ACCIDENT. On nomme *accident de lumière*, les effets qui sont produits lorsque, par des dispositions ou des circonstances imprévues, la lumière lance des rayons plus éclatans qu'à l'ordinaire. Si ces rayons forment, en contrastant avec l'ombre, des oppositions marquées, l'accident ou le passage de la vive lumière à l'obscurité peut produire des effets très-piquans; souvent même ces oppositions dans le clair-obscur, dont Rembrandt entr'autres, a souvent fait usage, sont pour un grand nombre de spectateurs, la cause principale de leur attention et de leur admiration. La voûte d'une caverne entr'ouverte, par laquelle le soleil peut darder quelques rayons et laisser appercevoir au spectateur quelqu'objet dans le fond; un bois touffu où quelques rayons percent à travers le feuillage épais et font découvrir le terrein, les plantes, les eaux, etc. sont des accidens qui produisent une impression agréable. Dans les sujets de marine: lorsque le peintre représente l'approche d'une tempête, il a occasion de saisir des accidens nombreux et variés, qui peuvent résulter tantôt du soleil voilé par les nuages, tantôt du désordre des élémens et des scènes qui pourront en être la suite. Les inondations, les embrasemens, les éruptions des volcans, offrent encore des *accidens* dont l'imitation est quelquefois très-attachante. Les effets empruntés du merveilleux, des fables reçues, des faits dont la vraisemblance tient à la supposition de puissances surnaturelles, fournissent encore quelquefois des accidens pittoresques. Telles sont les lumières produites par la présence ou la subite apparition d'êtres, qui doivent occasionner des prodiges. La lumière que Raphaël a employée dans le tableau de la Transfiguration; les ombres calédoniennes éclairées par des météores, dans le tableau de Girodet, en sont des exemples. A ces *accidens* surnaturels, il faut joindre quelques effets produits par une lumière naturelle qui est comme accessoire au tableau, par exemple celle qui provient d'une fenêtre, d'un flambeau, d'une forge ou par des interpositions ingénieuses d'objets qui peuvent même n'être que supposés, sans que le peintre les fasse appercevoir, pourvu qu'il les fasse deviner, afin qu'ils ne deviennent pas trop arbitraires; ces accidens conviennent sur-tout aux imitateurs de la nature morte et aux peintres de portraits.

ACCIDENT, ACCIDENTEL; on appelle accidens ou signes accidentels, les bémols, dièses ou béquarres qui se trouvent, par accident, dans le courant d'un air, et qui, par conséquent, n'étant pas à la clef, ne se rapportent pas au mode ou ton principal.

On appelle aussi *lignes accidentelles*, celles qu'on ajoute au-dessus ou au-dessous de la portée, pour placer les notes qui passent son étendue.

ACCOLADE, *en musique*, est un trait tiré à la marge du haut en bas, par lequel on joint ensemble

dans une partition les portées de toutes les différentes parties. Comme toutes ces parties doivent s'exécuter en même temps, on compte les lignes d'une partition, non par le nombre des portées, mais par celui des accolades. Tout ce qui est sous la même accolade ne forme qu'une seule ligne.

Accoler. On appelle ainsi entrelacer des branches de palmes, de lauriers, de pampres, etc. autour d'une colonne.

Accompagnateur, celui qui dans un concert accompagne de l'orgue, du clavecin ou de tout autre instrument d'accompagnement, et qui donne le ton aux voix et le mouvement à l'orchestre. On appelle encore ainsi celui qui sur un instrument, comme violon, flûte, basse, etc. exécute une seule partie, pour accompagner la voix ou un autre instrument. On demande du premier plus de connoissances en musique que de celui-ci, qui doit seulement être bon lecteur, avoir l'oreille délicate, et ne pas vouloir briller aux dépens de la partie principale.

Accompagnement, exécution d'une harmonie complète et régulière sur un instrument propre à la rendre, tel que l'orgue, le clavecin, le théorbe, la guitarre, etc. On appelle encore accompagnement, toute partie de basse ou d'autre instrument, qui est composée sous un chant pour y faire harmonie. L'accompagnement de la voix par un instrument est non-seulement agréable, mais encore utile pour la maintenir dans le même diapason, ou l'y rappeller aussi-tôt, quand elle s'égare; car l'expérience a prouvé que les voix les plus justes ont de la peine à garder long-temps la justesse du ton, quand rien ne les soutient.

Accompagnement figuré: c'est l'accompagnement qui, exécuté par l'orchestre, est destiné à soutenir, à embellir, à seconder le chant, quelquefois à le contrarier, à suppléer à ce qui lui manque, à le compléter.

Accompagnemens. *Voyez* Accessoires.

Accompagner, c'est en général jouer les parties d'accompagnement dans l'exécution d'un morceau de musique; c'est plus particulièrement, sur un instrument convenable, frapper avec chaque note de la basse les accords qu'elle doit porter, et qui s'appellent l'*accompagnement*. Ce mot même avertit celui qui accompagne dans un concert, qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, qu'il ne doit pas détourner à soi l'attention due à la partie principale.

Accord. On appelle ainsi dans les arts, l'effet qui résulte de l'heureuse disposition de toutes les parties d'un ouvrage.

Dans la peinture, l'accord est l'effet général et satisfaisant que produisent la disposition des couleurs, le choix qu'en fait l'artiste, leur dégradation, l'harmonie du clair-obscur combinée avec celle du coloris. Le mot accord se prend aussi dans un sens plus étendu; mais alors on y joint un mot qui désigne cette différente exception. Ainsi on dit: *l'accord de la composition*, *l'accord de l'expression*, enfin, *l'accord du tout ensemble*.

Dans l'architecture, ce terme s'applique à l'art de dessiner et d'ombrer les objets, à la disposition du plan, à la distribution des ornemens, à l'arrangement des parties et à l'unité de caractère et de style. On distingue l'*accord de composition*, et l'*accord de goût et de style*. Le premier consiste à ne rien admettre d'inutile, à combiner le plan avec l'élévation, la décoration extérieure avec les dispositions intérieures, à être sévère sur le choix et le nombre des ornemens, à re-

jeter tous les détails qui peuvent détruire l'unité et l'harmonie. Cet accord procure un extrême plaisir à la vue des édifices des Grecs, et sur-tout de leurs temples doriques. Il ne se trouve que rarement dans les édifices modernes les plus importans.

L'accord de goût et de style tient à l'union des arts entr'eux. Il exige de l'artiste la connoissance pratique et même l'exercice des autres arts qui contribuent à l'embellissement de l'architecture. Il en résulte cette identité de caractère, cette unité de style, qui se rencontrent sur-tout dans les beaux ouvrages des anciens. Ce mérite manque trop souvent aux ouvrages modernes, où le style de l'architecte diffère quelquefois infiniment du style de ceux auxquels il abandonne la décoration, comme une chose qui lui est étrangère et dont il ne se croit pas responsable.

ACCORD, ce terme dans un sens général, désigne en musique l'assemblage de divers sons entendus tout-à-la-fois; mais dans le sens propre et ordinaire, c'est l'assemblage de sons régulièrement combinés qui conviennent au genre de la pièce de musique. *Les accords immédiats* sont ceux qui sont pris dans l'étendue d'une seule octave; les *accords médiats* en embrassent plusieurs.

ACCORD PARFAIT, nom qu'on donne aux accords qui renferment les trois principaux intervalles consonans; savoir, la *tierce*, la *quinte* et l'*octave*. On compte trois espèces d'*accords parfaits*; l'*accord majeur*, qui joint la tierce majeure à l'octave et à la quinte juste; l'*accord mineur*, où ces deux intervalles sont accompagnés de la tierce mineure; et l'*accord diminué*, composé de l'octave, de la quinte diminuée, et de la tierce mineure.

ACCORD DE L'ORGUE; c'est l'accord respectif de tous les jeux.

ACCORDER, c'est tendre ou lâcher les cordes d'un instrument, alonger ou raccourcir les tuyaux, jusqu'à ce que toutes les parties de l'instrument soient au ton qu'elles doivent avoir. Pour accorder un instrument, il faut d'abord déterminer un son qui doit servir aux autres de terme de comparaison; c'est ce qu'on appelle *prendre* ou *donner* le ton. Quand le ton est déterminé, on y fait rapporter tous les autres sons de l'instrument, qui doivent être fixés par l'accord, selon les intervalles consonans et harmonieux qui leur sont assignés.

ACCORDEURS d'*orgues* ou de *clavecin*; on appelle ainsi ceux qui vont dans les églises ou les maisons, accommoder ou accorder ces instrumens, et qui pour l'ordinaire en sont aussi les facteurs.

ACCOUDOIR. Balustrade, ou mur à hauteur d'appui, pratiqué devant une croisée, sur l'extrémité d'une terrasse, ou entre les piédestaux à socles des colonnes. L'accoudoir s'appelle encore appui, allège. *Voy.* BALUSTRADE.

ACCOUPLEMENT, (Archit.), manière d'espacer les colonnes le plus près qu'il est possible, sans que les bases et les chapiteaux s'engagent les uns dans les autres. Cette manière de disposer les colonnes étoit absolument inconnue aux anciens. La colonnade du Louvre offre un exemple et un modèle d'accouplement.

ACERRA. Petit coffret de bronze carré et plus ou moins orné, qui servoit à mettre l'encens. L'acerra avec les autres instrumens des sacrifices, sert d'ornement à la frise de plusieurs temples.

ACHATE. ACHATONYX. *V.* AGATHE, AGATHONYX.

ACHE. (Apium.) Cette plante dont on tressoit les couronnes des vainqueurs dans les jeux isthmiques, étoit en grand honneur chez les anciens; elle fait partie des parterres d'Alcinoüs; on en ornoit les vases, les habits, et on en fait encore le même usage dans les arts, sous le

nom de Feuille de Persil. *Voy.* ce mot.

Achevé. Un ouvrage mécanique est achevé, lorsqu'il est terminé, et que l'artisan croit n'avoir plus rien à y faire. Dans les arts libéraux, un ouvrage *achevé* est celui qui approche, autant qu'il est possible, de cette perfection, que l'on conçoit plus qu'on n'y peut atteindre.

Les mots *fini* et *terminé*, s'employent aussi relativement aux ouvrages des beaux-arts à-peu-près dans le même sens que le mot *achevé*. Cependant avec cette différence que *fini* et *terminé*, donnent quelquefois l'idée d'un ouvrage fait avec grand soin. *V.* ces mots.

Achille, fils de Pélée. Le plus bel idéal de sa figure se trouve dans la tête publiée par Tischbein dans ses peintures homériques; malgré sa jeunesse on remarque ordinairement dans ses regards une gravité virile, et il paroît toujours profondément occupé des passions de son cœur. Il se trouve dans un grand nombre de compositions anciennes et modernes qui représentent ses diverses actions depuis sa naissance jusqu'à sa mort. *Voy.* mon Dictionnaire de Mythologie.

Acoustique; ce mot désigne la doctrine ou théorie des sons; il est dérivé d'un verbe grec qui signifie *j'entends*. L'acoustique est proprement la partie théorique de la musique, qui doit donner les raisons du plaisir que nous font l'harmonie et le chant, et qui détermine les rapports des intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou propriétés des cordes vibrantes, etc. *Acoustique* est aussi quelquefois adjectif; on dit l'organe *acoustique*, un phénomène *acoustique*, etc.

Acroama; les Romains donnoient ce nom aux musiciens qui jouoient d'un instrument, pour les distinguer de ceux qui chantoient. Ils appeloient aussi *acroama* la musique instrumentale, et sur-tout celle qui étoit gaie.

Acrotères. Ce terme d'architecture est dérivé d'un mot grec, qui signifie *extrémité*. Dans les édifices, on appelle ainsi des piédestaux, souvent sans base et sans corniche, qu'on met au milieu et aux côtés des frontons, ou au-dessus d'autres parties élevées d'un édifice, qui sont destinées à porter des figures. On en voit de semblables au fronton du portique dorique d'Athènes. Souvent ce mot ne signifie que les extrémités ou faîtes d'un bâtiment. On nomme aussi *Acrotères*, les petits murs ou dosserets, placés à côté des piédestaux, entre le socle et la tablette des balustrades.

Acrolithe. Statue dont les extrémités étoient de pierre. Selon Trebellius-Pollio, Calpurnia avoit dans le temple de Vénus une statue acrolithe dorée. Vitruve, après avoir parlé du palais que Mausolus, roi de Carie, fit construire à Halicarnasse, ajoute qu'il y avoit un temple de Mars, avec une statue acrolithe de ce dieu.

Actæon. Les monumens qui représentent la fable d'Actæon sont rares, les peintres modernes l'ont choisi plus souvent pour sujet de leurs compositions, mais ils se sont éloignés des idées des anciens. Les artistes anciens lui ont toujours donné un corps humain, et ont seulement placé sur sa tête un bois de cerf naissant, signe de sa métamorphose, parce que s'ils l'avoient figuré comme les poètes, entièrement métamorphosé, ils n'auroient présenté à l'imagination d'autre idée que celle d'une chasse aux cerfs. Le Titien, dans son tableau qui étoit dans la galerie d'Orléans, s'est conformé en cela aux idées justes des anciens. *Voy.* sur Actæon et ses monumens, mon Dictionnaire de Mythologie.

Action. Le sujet ou la matière de l'action est ce qu'on appelle la

fable (*Voyez* Sujet); l'action est ce qui donne de la réalité à la fable; c'est le moment que l'auteur a choisi pour la représenter. On confond souvent le mouvement avec l'action, en disant *cette figure a de l'action*, pour dire elle a du *mouvement*. (*V.* ce mot.) Cependant il y a bien de la différence entre ces deux mots; puisque l'un exprime le moment du sujet choisi par l'artiste, et l'autre l'action, la chaleur avec laquelle les personnages l'exécutent. Dans les arts comme dans la littérature, l'action doit être vraie, attachante, naturelle et simple, la duplicité d'action nuit toujours à l'intérêt.

Adagio, adverbe italien qui signifie *à l'aise, posément*, et qu'on écrit à la tête des airs dont la mesure doit être battue de cette manière. Le mot adagio se prend quelquefois substantivement, et s'applique par métaphore aux morceaux de musique dont il détermine le mouvement. Il en est de même des autres mots semblables. C'est ainsi qu'on dit: un *adagio*, un *andante*, un *allegro* d'un tel compositeur, etc. L'adagio convient à une expression calme, langoureuse, triste et douloureuse. Dans l'adagio, le compositeur doit s'attacher à toucher le cœur, non à flatter seulement l'oreille. La longueur dans les adagio fatigue bientôt l'auditeur. Aussi la monotonie et la tristesse sont le défaut ordinaire des adagios. L'adagio demande une exécution d'autant plus parfaite que dans un mouvement lent, les plus petites fautes deviennent sensibles.

Adamas. *Voy.* Diamant.

Adonidie, c'étoit le nom que les Grecs donnoient à une chanson consacrée à la mémoire d'Adonis.

Adonie, air que les Lacédémoniens jouoient sur des flûtes appelées *embatériennes*, quand ils alloient au combat.

Adoucir. C'est fondre habilement les couleurs, de sorte que les demi-teintes ne tranchent point avec les ombres, ni les clairs avec les demi-teintes, et que rien ne paroisse dur à la vue. On *adoucit les couleurs*, en affoiblissant leur éclat, en les accordant entr'elles d'une manière intelligente, et avec une finesse qui produise sur l'œil un effet harmonieux. Les moyens de l'art, pour parvenir à ce but, sont des *liaisons de tons*, des *passages*, des *couleurs rompues*, et des *dégradations de nuances insensibles*; (*Voy.* ces mots.) *le choix même des couleurs* qu'on approche les unes des autres, et qui doivent être ce qu'on appelle des *couleurs amies*. *V.* Couleurs.

Adoucissement, terme d'architecture qui exprime la réunion d'un membre à un autre, par le moyen d'une moulure circulaire.

Adriani. *Voy.* Villa.

Adytum, lieu secret et obscur dans les temples; les prêtres avoient seuls le droit d'y entrer. Le seul adytum bien conservé qui subsiste, est celui du petit temple de Pompéii; la Diane de Portici a été trouvée dans son intérieur. Il étoit élevé de quelques marches au-dessus du sol du temple, et privé de lumière. *Voy.* Sanctuaire.

Ædes. Selon Varron, l'*ædes* différoit du temple chez les Romains, en ce qu'elle étoit consacrée comme lui, mais jamais inaugurée. Les ædes devoient être des édifices à-peu-près de la même forme que les temples, mais moins somptueux. Il y en avoit un grand nombre à Rome, les plus petites *ædes* se nommoient *ædiculæ*. *Voy.* Ædicula.

Ædicula. Ce mot a eu chez les Romains différentes acceptions. Diminutif d'*ædes*, il signifioit dans l'architecture civile une petite maison, et dans l'architecture sacrée une petite *ædes*. (*V.* ce mot.) Quelquefois on désignoit ainsi l'armoire ou la niche où la statue étoit placée, sans doute parce que sa déco-

ration extérieure lui donnoit la forme d'une ædes ou petit temple. On appeloit encore ainsi ces petites représentations de temples qu'on suspendoit dans les temples véritables. On voit de ces ædicules sur un grand nombre de médailles. Quelques-unes paroissent avoir été d'or ou d'argent, et le prix des vainqueurs dans les jeux. Nos reliquaires ont quelquefois aussi la forme des édifices auxquels ils ont appartenu; et aux portes des églises gothiques, on voit souvent la figure du prince, tenant à la main une *ædicula*, ou modèle en relief de l'église qu'il a fait bâtir. *V*. Reliquaire.

Ægicranes; têtes de bélier dont quelques autels, ou quelques frises, ou d'autres monumens sont ornés. *Voy*. Bucranes.

Ægine. (Ecole d') *Voy*. Ecole.

Ænée. Son histoire est, comme celle d'Achille et d'Ulysse, le sujet d'un grand nombre de compositions anciennes et modernes. *Voyez* le Dictionnaire de Mythologie.

Aerienne. (perspective) *Voy*. Perspective.

Æsculape, dieu de la médecine, est ordinairement figuré à moitié nu, avec un pallium ou manteau jeté sur l'épaule gauche; son visage mâle et austère est ombragé d'une barbe épaisse. Il tient à la main un bâton noueux autour duquel s'entortille un serpent, symbole de la vie. *Voyez* le Dictionnaire de Mythologie.

Æsthétique. Ce mot signifie la *science des sensations*; il est dérivé du mot grec *aisthèsis*, par lequel on les désigne. On donne ce nom à la *philosophie des beaux-arts* ou à la science de dériver de la nature du goût, la théorie générale et les règles des beaux-arts. Aristote a été un des premiers qui d'après un grand nombre d'observations isolées a formé des règles générales, mais sa rhétorique et sa poétique ne peuvent pas être regardées comme des théories complètes de ces deux arts. Les critiques postérieurs ont suivi ses traces; ils ont augmenté le nombre des règles sans découvrir de nouveaux principes. Parmi les modernes, l'abbé *Du Bos* a été le premier qui, dans ses réflexions sur la poésie et sur la peinture, a essayé de fonder la théorie des arts sur un principe général, et de démontrer d'après ce principe, la justesse des règles. *Baumgarten*, professeur de philosophie à Francfort sur l'Oder, a tenté le premier d'enseigner toute la philosophie des beaux-arts d'après des principes généraux, et c'est lui qui a donné à cette théorie le nom d'æsthétique. (*Voy*. Gout.) On regrette qu'il se soit presque borné à la poésie et à l'éloquence.

L'abbé Batteux, *dans ses Beaux-Arts réduits à un seul principe*, et son *Cours de Littérature*; Home dans son *Essai sur la Critique*; Sulzer dans sa *Théorie des Beaux-arts*; Kant, dans sa *Critique du Jugement*; Watelet, dans son *Dictionnaire de Peinture*; Humboldt, dans ses *Essais Æsthétiques*, et les différens auteurs qui ont écrit sur les principes et les règles du goût dans la littérature et les beaux-arts, ont fondé les élémens de l'æsthétique.

Æternitas. L'éternité est représentée sur les médailles dans différentes attitudes; le soleil et la lune sont ses symboles.

Aetianoi. Nom donné aux pierres qui servoient à former l'*aétos*. (*Voyez* ce mot.) *Aetianoi* se trouve seulement dans l'inscription publiée par Chandler, relative à la construction du temple de Minerve-Poliade. On y voit que l'*aétos* étoit composé de six pierres, appelées *aétianoi*.

Aétoma. *Voy*. Aétos.

Aétos, nom que les Grecs donnoient à ce que nous appelons *fronton* ou *tympan*. Beger est le premier

qui, dans son spicilege, ait trouvé le vrai sens de ce mot sur lequel Winckelmann, dans son essai sur l'architecture, et le C. Visconti dans le museo Pio Clementino ont ajouté d'excellentes observations. Il paroît, d'après Pindare, que l'usage d'orner le faîte des édifices de figures d'aigle, appelé en grec *aétos*, est venu des Corinthiens, et que le nom *aétos*, *aetoma*, donnés d'abord au faîte, puis au tympan du fronton, sont dérivés de cet usage. On a voulu que les Corinthiens aient emprunté cette idée de l'épervier aux ailes éployées, que l'on remarque sur les frontons Ægyptiens, mais ils ne doivent pas plus aux Ægyptiens leurs frontons que leurs chapiteaux. Winckelmann pense qu'on plaçoit dans le commencement un aigle sur le comble des temples, parce que les plus anciens étoient consacrés à Jupiter. Shaw a trouvé en effet un aigle sur le fronton d'un temple auprès de Tunis, et on voit un aigle au milieu du faîte d'un temple sur des médailles de Tarsus en Cilicie, de Pergame et d'autres villes; mais le temple de Tunis et les médailles citées sont du règne des Antonins, et cette dénomination est bien plus ancienne, puisqu'on la retrouve dans Pindare; il paroîtroit donc plus probable que c'est par allusion au nom de l'*aétos*, que dans des temps plus modernes on a mis un aigle dans le milieu du fronton. Peut-être les Corinthiens avoient-ils comparé à l'oiseau qui s'élève dans les plus hautes régions de l'air, le comble qui est la partie la plus élevée des édifices; peut-être virent-ils dans la forme du fronton la ressemblance d'un aigle dont les ailes sont étendues. Il nous reste encore des bas-reliefs qui décoroient l'aétos du tympan des frontons de quelques temples, tel est celui du museo Pio Clementino, tom. IV, pl. 88. Quelquefois on plaçoit une figure isolée, mais prenant part à l'action, dans le sommet du fronton et les autres sur le plan inférieur, qui offroit plus de place. Tel étoit par exemple Jupiter planant au-dessus des Titans qu'il foudroyoit; d'autres fois le tout étoit partagé en trois bas-reliefs, dont celui du milieu avoit plus de hauteur, et les deux autres plus de largeur. *V.* AIGLE, FRONTON, TYMPAN.

AÉVIA, ce mot employé dans la musique d'église, est formé des voyelles du mot *alleluia*, comme evovae de *sæculorum amen*.

AFFETTUOSO, mot italien qui signifie *affectueusement*, *avec tendresse*; comme cette expression exclut la rapidité, on l'écrit quelquefois à la tête d'un air pour indiquer un mouvement moyen entre l'*andante* et l'*adagio*.

AFFOIBLIR. Lorsqu'un artiste cherche l'accord ou l'harmonie aux dépens de la vigueur, il *affoiblit* le coloris; en cherchant l'agrément aux dépens de la sévérité du trait, il *affoiblit* la correction des contours; et en sacrifiant l'expression au desir de donner à son ouvrage de la grace, il *affoiblit* le caractère. Les coloristes médiocres aiment assez l'*affoiblissement* des couleurs, parce qu'il leur sert à obtenir une certaine *harmonie*, qui cependant est sans caractère.

AGALMA, en grec, signifie statue.

AGALMATOPOIOS, nom grec qui signifie en général celui qui faisoit des figures sculptées ou en terre cuite; du mot *agalma*, statue, figure.

AGATHE, pierre quartzeuse, (*Quartz agathe* d'Haüy), d'une pâte fine, que les graveurs anciens ont souvent employée. Ils la nommoient *achates*, d'un fleuve de ce nom qui coule en Sicile, et où on en ramassoit; mais ils appliquoient ce nom à des pierres de différentes couleurs, et les nommoient *leucachates*, *cerachates*, *hæmachates*,

selon leur teinte de blanc, de cire ou de sang; ils ne font jamais mention d'achates d'une seule couleur. Il y a des agathes *herborisées*, appelées par les anciens *dendrachates*, on y remarque en effet des herborisations. On appelle *agathes figurées*, celles qui présentent des images singulières, telle étoit celle de Pyrrhus qui, selon Pline, représentoit naturellement Apollon et les Muses; enfin on a gravé aussi sur des agathes qui paroissent contenir des mousses dans l'intérieur. On les appelle quelquefois *Pierres de Mocka*, nom qui vient d'une expression patoise des mineurs saxons, qui par le mot *moch* désignent la mousse. L'agathe la plus transparente se nomme *agathe orientale*. Si sa transparence est troublée par des teintes laiteuses, c'est la *chalcédoine*. Le *cacholong*, quoique de la même pâte que l'agathe et la chalcédoine, en diffère, parce qu'il est tout-à-fait opaque; c'est la matière blanche de la sardonyx. Les différentes variétés de l'agathe s'emploient en architecture, pour orner les tabernacles, les cabinets de pièces de rapport et de marqueterie : luxe d'ornement par lequel on a cherché même dans les temps anciens à suppléer à l'élévation du style, et à la beauté qui résulte de l'harmonie. Le *palais d'or* de Néron étoit ainsi orné de pierres précieuses. En Italie, et sur-tout à Florence, les variétés du quartz-agathe entrent dans la composition des mosaïques en pierres dures. (*V.* Mosaïque.) Dans la coupole de S. Laurent, autrement dite le tombeau de Médicis, à Florence, on distingue beaucoup de belles agathes. L'*agathe orientale* sert aux graveurs en pierres fines; ils emploient sur-tout les belles variétés du quartz-agathe, appelées *cornaline*, *sardoine*, *sardonyx*. (*V.* ces mots.) On nomme ordinairement Agathe-onyx, la variété du quartz-agathe, qui est composée de deux couches, et sert par cette raison à faire des camées. *Voy.* Camées, Onyx.

Agencement. Arrangement des parties d'une figure ou d'un tableau. On dit que les plis d'une draperie sont bien agencés, pour approuver leur arrangement.

Agent, terme fort employé par les anciens contrapuntistes, mais qui est hors d'usage aujourd'hui. Lorsque, dans un morceau d'harmonie, de deux notes formant une consonance, l'une se mouvoit pour faire dissonance avec l'autre qui restoit immobile, celle qui se mouvoit s'appeloit l'*agent*, et celle qui restoit s'appeloit le *patient*.

Agitato; ce mot écrit au-dessus d'un air, ou d'une partie de l'air, indique un caractère d'expression qui rend le sentiment vague du trouble et de l'agitation. Cet effet se compose d'un mouvement plus pressé sur certaine partie du rhythme musical, et d'un accent plus marqué sur certaine note, ou d'une manière particulière de la frapper.

Agogé; ce mot a dans la musique grecque les deux sens qu'a, dans la musique française, le mot *mouvement*, qui tantôt signifie la marche ou le progrès des sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave; tantôt le degré de vitesse ou de lenteur que donne à la mesure le caractère de la pièce qu'on exécute.

Agraffe. Ornement destiné à unir plusieurs membres d'architecture. On appelle encore ainsi la décoration dont on embellit le parement extérieur, la clef d'une croisée ou d'une arcade. Les anciens sculptoient souvent sur ces clefs des figures entières, ou des masques. La clef de l'arc de Titus, celle qu'on voit au Capitole dans la cour des conservateurs; celle de l'arc de Pola, sont des chefs-d'œuvre de forme, de richesse, de bon goût, et d'exécution

qu'on ne sauroit trop consulter. *V.* Arcs.

L'*agraffe, en terme de jardinage*, est un ornement qui sert à lier deux figures dans un parterre, pour former un tout avec le reste de la broderie.

Agréable. Il y a des sujets qui, par leur nature, sont susceptibles de présenter des objets, des actions, des sites, etc. qu'on aime à voir ou à se rappeler, et qui donnent lieu à des tableaux agréables. L'agréable appartient à tous les genres. Le mérite des ouvrages *agréables* dans tous les arts, est d'offrir des agrémens vrais, qui n'aient rien d'affecté, et qui aient un caractère doux, aimable, qui plaise en instruisant. Souvent les artistes, lorsqu'ils veulent faire des ouvrages agréables, tombent dans le *maniéré*, parce qu'ils s'attachent trop aux préjugés, aux affections du moment, et aux caprices du luxe. En général, lorsqu'une nation est parvenue au plus haut degré d'élévation dans les arts, l'agréable substitué à la grandeur, est le premier degré par lequel elle semble descendre insensiblement du faîte où elle étoit montée. C'est ainsi qu'au temps de Praxitèle et sous Alexandre, le style agréable succéda au style élevé du temps de Phidias et des artistes qui ont fleuri sous Périclès.

Agrémens du chant, sont des sons ou petits groupes de sons ajoutés par le chanteur à ceux qui sont notés, soit pour faciliter les intonations, soit pour lier les sons, soit pour faire briller la voix, soit pour donner au chant plus de variété, d'effet ou d'expression. Dans l'ancienne musique française, on employoit les agrémens du chant appelés l'*accent*, le *coulé*, le *flatté*, le *martellement*, la *cadence pleine*, la *cadence brisée*, et le *port de voix*. Actuellement on n'en employe plus que les deux premiers. Parmi les autres, le *port de voix* a changé sa dénomination française en une dénomination italienne, *portamento di voce*, et se fait d'une autre manière: au lieu de préparer une note par la note d'au-dessous, on la prépare de la quinte ou de l'octave. Les *agrémens* modernes substitués aux anciens sont particulièrement l'*appoggiatura*, l'*acciacatura*, la *trille*, le *mordant*, et un autre qui n'a pas de nom, et que quelques chanteurs appellent par dérision, *point d'orgue à la savoyarde*, qui consiste en un coup de gosier extrêmement rapide, et qui exige une voix très-souple et très-légère.

Il paroît que les anciens ont connu aussi ce que nous appelons agrémens du chant, et que c'est ce que les Grecs appeloient *melismata* et les Latins *melismi*.

Aigle. Cet oiseau se trouve souvent sur les chapiteaux antiques. On le voit à ceux du temple de Septime Sévère; il servoit principalement d'attribut au temple de Jupiter. Il servoit souvent d'ornement dans les frises, tel est celui qui tient dans ses serres une couronne et que l'on voit à Rome sous le portique des saints Apôtres. Cet oiseau étoit figuré sur un grand nombre de médailles; celles d'Agrigente nous le montrent avec le plus grand caractère. Les graveurs en pierres fines ont quelquefois employé de grandes sardonyx à l'exécution de beaux aigles, à cause de la couche enfumée qui semble ombrer les plumes. Les plus remarquables en camées sont celui du cabinet de Vienne, et celui du cabinet des antiques de la bibliothèque nationale dans l'apothéose de Germanicus. Aigle se dit en grec Aetos. *Voyez* à ce mot pourquoi on donnoit ce nom au fronton des temples.

Aigu, opposé au mot *grave*, se dit d'un son perçant ou élevé, par rapport à quelqu'autre son. Plus les vibrations du corps sonore sont fréquentes, plus le son est aigu Il y

a dans les sons aigus une propriété constante, tenant à l'action physique qu'ils exercent sur nos organes, et dont il résulte des effets très-distincts dans l'emploi qu'on en fait en musique. Les sons *aigus* font sur l'oreille une impression plus vive, plus pénétrante que les sons graves; elle peut même aller jusqu'à blesser l'oreille. Les malades, les personnes affligées d'affections nerveuses, les enfans, ne peuvent ordinairement supporter sans douleur des sons trop aigus. Cette qualité du son est donc un grand moyen dont le compositeur se sert pour donner à la musique le caractère et l'expression dont il a besoin. C'est ainsi que les sons aigus doivent dominer dans un air de danse propre à un divertissement populaire; les sons de la trompette seront plus propres aux expressions guerrières.

Aigue-marine, pierre précieuse transparente, d'un verd bleuâtre léger; ce nom vient du patois provençal, et signifie *eau de mer*. Les anciens confondoient sous le nom de *beryllus*, toutes les pierres légèrement teintes d'une couleur verdâtre, parmi lesquelles l'*aigue-marine* est la plus estimée. Le musée national possède une pierre verdatre sur laquelle Evodus a gravé la tête de Julie, fille de Titus; on a pensé que c'étoit une aigue-marine, mais il paroît plutôt que c'est un crystal de roche vert-d'eau. Les anciens gravoient par préférence des sujets marins et des divinités de la mer, sur ces pierres vert-d'eau que nous nommons aigues-marines, quoiqu'elles diffèrent beaucoup de l'aigue-marine véritable qui ne se trouve qu'en Sibérie, et qui par conséquent n'étoit pas connue des anciens.

Aiguille. *Voy*. Obélisque.

Aiguille. On appelle ainsi une pyramide de charpente établie sur la tour d'un clocher, ou le comble d'une église, pour lui servir de couronnement.

Aiguilles de cheveux ou de tête; les romains les appeloient *acus crinales*, et *acus discriminales*, ou *spicula*. On appeloit *acus discriminales*, les grandes aiguilles de métal ou d'ivoire, qui servoient aux femmes à séparer les cheveux en deux parties sur le devant de la tête. Les *acus crinales*, ou *comatoriæ*, étoient proprement les *aiguilles de tête*, et servoient à retenir les cheveux tressés. Ces aiguilles étoient d'or, d'argent, de bronze, d'ivoire, et même de roseau. Les prêtres de Cybèle attachoient, comme les femmes, leurs cheveux avec une aiguille de tête. Les aiguilles étoient ordinairement ornées à leur extrémité de différentes manières; on y voit quelquefois un chapiteau corinthien, un buste, une figure de Vénus ou de l'Amour, une cigale, etc. Les anciens attachoient beaucoup de prix à ce genre d'ornement. Homère représente Vulcain occupé à faire des aiguilles de cheveux et des pendans d'oreilles.

Aile. On donne ce nom en architecture à chaque partie qui est jointe à la masse principale d'un édifice ou d'un corps en général. C'est ainsi que le nom d'ailes convient aux portiques et aux simples murs qui excèdent l'un ou l'autre côté d'un bâtiment. C'est dans ce sens que, selon Strabon, « on appeloit chez » les Ægyptiens *ailes* du temple, » les deux murs qui enfermoient » les deux côtés de ce que les » Grecs nommoient *Pronaos*, et qui » s'élevoient à la même hauteur que » le temple». Dans les édifices d'une étendue un peu considérable, quoique d'une seule masse, on se sert même du mot aile, pour désigner les parties à la gauche et à la droite du centre, de même que dans l'art militaire on dit l'aile gauche et l'aile droite d'une armée, pour désigner les troupes placées à la gauche ou

à la droite du centre. L'acception la plus ordinaire de ce mot, est pour désigner des bâtimens latéraux joints et subordonnés à l'édifice principal, soit sur les deux côtés, soit par-derrière, ou enfin sur le devant, afin de donner plus de variété à la forme du bâtiment, ou pour y faire entrer des parties qui n'ont pas pu trouver leur place dans la masse principale. C'est ainsi que les temples des peuples orientaux avoient de grandes ailes dans lesquelles on logeoit les prêtres. Le mot grec *pteron* signifie *aile;* on a appliqué cette expression aux colonnades qui environnoient le corps du temple; de-là le mot *monoptère*, pour désigner un temple qui n'avoit que des colonnes sans murs intérieurs; le *périptère* n'avoit qu'un rang de colonnes autour du corps du temple: le *diptère* en avoit deux; le *pseudodiptère* ou *faux diptère*, inventé par Hermogènes, étoit celui où l'on avoit supprimé le rang de colonnes qui, dans le *diptère*, se trouvoit entre le mur du temple et la colonnade extérieure. *Voyez* ces mots.

Ailes *de pont;* ce sont les évasures circulaires ou triangulaires qu'on pratique sur les culées pour en rendre les issues plus commodes.

Ailes *de théâtre;* ce sont les côtés du théâtre où se meuvent les châssis des décorations, et où se tiennent les acteurs pour entrer sur la scène par la droite ou par la gauche.

Ailes. Les ailes sont les instrumens du vol; ainsi il n'est pas étonnant qu'elles aient été le plus ancien symbole de la légèreté et de la promptitude du mouvement. Dans l'enfance de l'art, lorsqu'on voulut indiquer d'une manière qui fût sans équivoque, la célérité qui doit, selon le récit des poètes, caractériser la divinité, on donna des ailes à presque tous les dieux; c'est de-là que sur les monumens du plus ancien style grec, on voit avec des ailes, des divinités que les artistes suivans ont privées de cet attribut: *Jupiter, Diane, Apollon*, etc. y paroissent ailés, et sur un scarabée du cabinet de Vienne, Hélène elle-même est figurée avec des ailes. Dans la suite, les artistes n'ont conservé les ailes qu'à un petit nombre de divinités, auxquelles cet attribut paroît convenir particulièrement; telles sont *Iris, Cupidon, les Vents, le Sommeil.*

Ils ont donné à d'autres des ailes amovibles à volonté; telles sont celles du pétase et des talonnières de Mercure. Quelques-uns ont aussi donné des ailes à des divinités, que d'autres figurent sans ailes, tel est *Thanatos*, ou la mort représentée sur une pierre gravée, enlevant une jeune fille, et que quelques auteurs ont regardé comme un Jupiter dans le plus ancien style, apparoissant à Sémélé. Les furies sont figurées avec des ailes, sur un vase que j'ai publié, et sans ailes sur un vase de Tischbein. Dans les représentations scéniques, les processions, les pompes triomphales, les victoires avoient leurs ailes attachées avec des rubans croisés sur la poitrine; on trouve encore des victoires antiques avec de semblables rubans, et les furies du vase que j'ai publié en ont de pareilles. Pour exprimer la rapidité de certains animaux et des chars des dieux, les poètes et les artistes ont suivi les mêmes idées, ils leur ont donné des ailes. De-là, celles de Pégase, celles du char de Triptolème et de Cérès. Les chevaux de Pélops ont été aussi représentés avec des ailes ou sans cet attribut.

Les anciens ont également varié la situation des ailes. Les hommes et les animaux les ont ordinairement aux épaules; mais Mercure, quand elles ne sont pas à son pétase, et le Sommeil, les ont à la tête; les ailes du char de Cérès, sont tantôt au char même, tantôt aux roues

du char, tantôt aux dragons qui y sont attelés.

La forme et la nature des ailes ont varié comme leur situation. La première idée est nécessairement venue de celles des oiseaux ; mais les plumes ne sont pas toujours apparentes sur les ailes des divinités, quelquefois aussi elles le sont. Sur le vase que j'ai publié, les furies ont des ailes de hibou. Les ailes sont triangulaires sur les plus anciens monumens. Sur ceux des beaux tems de l'art, elles sont souvent terminées par une espèce d'enroulement assez semblable à l'extrémité de la spire d'une coquille univalve, d'où on les appelle *récoquillées*. C'est ainsi que sont les ailes de Cupidon, sur le beau camée des noces de Psyché, gravé par Tryphon et celles des griffons, sur le bas-relief du Capitole, qui représente les chars de quatre divinités. Le Sommeil sur un marbre qui représente Thétis surprise par Pélée, Psyché sur plusieurs monumens, une tête du Sommeil qu'on a cru faussement être celle de Platon, ont des ailes de papillon, à cause de la double acception du mot grec, *Psyché*, qui signifie *ame* et *papillon*. Les modernes donnent aussi des ailes semblables aux vents; mais sur la tour des vents à Athènes, ils ont des ailes empennées. Les artistes modernes donnent à la mort des ailes de chauve-souris ; ils représentent aussi quelquefois allégoriquement, le sablier qu'ils donnent à la mort, avec de semblables ailes.

Aileron, c'est-à-dire *Petite aile*. On appelle ainsi de petites consoles dont on décore les lucarnes de maçonnerie ou de charpente. Cet ornement de mauvais goût devient encore plus vicieux, lorsqu'on l'emploie en grand dans les portails à plusieurs ordres. Le but de ces *ailerons* ou consoles renversées sûr le devant d'un portail, est de lui donner de la solidité, de cacher les arc-boutans élevés sur les bas-côtés d'une église, et de raccorder les deux derniers ordres ensemble. Ce genre de décoration tient plus à la menuiserie qu'à l'architecture.

Aimant. Oxyde de fer employé souvent par les anciens graveurs Ægyptiens et Perses. Les dactyliothèques du muséum national et du cardinal Borgia, en offrent divers échantillons. Les anciens l'ont désigné par différens noms; mais le plus communément par ceux de *Magnes* et de *Pierre de Lydie*, parce qu'on le trouvoit en grande quantité près de *Magnésie* sur le mont Sypile en *Lydie*.

L'aimant a été employé par les Turcs à la Mecque, pour suspendre à la voûte le tombeau de Mahomet.

Air. *L'air* diminue par son interposition, les dimensions des corps, relativement à leur distance de l'œil du spectateur; il adoucit la teinte des objets, il ajoute à leurs couleurs propres des nuances qui lui appartiennent, et il rend enfin les formes plus ou moins caractérisées, plus ou moins indécises. Pour imiter ces effets aériens sur une surface unie, le peintre ne peut que rappeler à l'esprit de ceux qui voyent ses tableaux, les effets du vague ou de l'ondulation de l'air, de sa légéreté et de sa transparence. *L'ondulation* continuelle de l'air, produit dans les contours des objets une certaine douceur et des interruptions agréables, dont l'absence rend les imitations dures, lourdes et découpées ; c'est pour cela que les dessinateurs et les peintres rendent le trait quelquefois fin, léger, et presqu'imperceptible, quelquefois plus marqué, quelquefois prononcé fortement. La *transparence* de l'air, en permettant de voir les objets, les couvre cependant d'un voile léger et en modifie seulement les apparences. Cette interposition plus ou moins forte de l'air, prive les couleurs d'une certaine partie de leur éclat; c'est cet effet de l'air qui décide le plus souvent de la plus ou moins grande véri-

té de l'apparence des objets, relativement au plan qu'ils occupent. Un autre effet de l'interposition de l'air, est la nuance azurée qui s'observe dans le lointain, et qui est d'autant plus foncée qu'elle est plus éloignée de l'horizon, où elle se perd souvent dans la nuance grise. L'artiste peut tirer parti de la couleur de l'air, pour désigner les parties du jour et les saisons de l'année. Le matin, la nuance de l'air est plus fraîche qu'à midi, et le soir elle est plus foible, parce que le soir l'air est plus rempli de vapeurs. En hiver, la couleur de l'air est plus prononcée qu'en été. En automne, sa nuance est plus agréable. Cette saison est pour cela même la plus avantageuse pour peindre des paysages. On peut consulter sur les qualités de l'air et du ciel, relativement à la peinture, le *grand livre des peintres*, par LAIRESSE; *les considérations sur la peinture*, par HAGEDORN; le *dictionnaire de* WATTELET et la *théorie des beaux arts de* SULZER à l'article AIR.

AIR. L'idée la plus générale qu'on attache à ce mot est celle d'une pièce de musique composée d'un certain nombre de phrases chantantes, liées par des formes régulières et symétriques, et se terminant dans le même mode où elles ont commencé. Cette définition convient aux *airs* de danse, à ceux qu'exécutent les instrumens et aux *airs* chantés. Les premiers chants des sauvages, la chanson de mort du Huron, celle que le Nègre chante en dansant, sont des *airs* proprement dits. Les Grecs devoient avoir de véritables *airs*, puisqu'ils étoient composés de strophes régulières, quelquefois avec des refrains. Ils avoient des *airs* de flûte et de cithare; des *airs* de danse; des *airs* affectés à certains travaux, etc. On appelle *rondeaux* les *airs* où l'on reprend une ou deux fois la première partie; *cavatines*, les petits airs qui ne sont composés d'ordinaire que de quatre vers qui n'ont ni reprise ni seconde partie. On distingue les airs d'après leur caractère, en *airs d'expression*, *airs de bravoure*, et *airs de cantabilé*. Les *airs d'expression* sont ceux où la musique doit faire sentir plus puissamment son charme ou son énergie, et d'où dépendent principalement les grands effets de la musique dramatique; dans les *airs de bravoure*, le compositeur cherche à réunir des passages brillans et difficiles, propres à faire valoir l'organe et l'art du chanteur; dans les *airs de cantabilé* on cherche plutôt une mélodie élégante et naturelle qu'un charme expressif, et ils sont plutôt destinés à faire briller le goût du chanteur, que la légéreté de sa voix.

AIRAIN. *Voy*. BRONZE.

AIRE. Superficie plate et horizontale, destinée à y tracer un plan. (*Voy*. EPURE.) On appelle encore ainsi un enduit de mortier et de plâtre. (*V*. AREA.) Dans les médailles on nomme *aire*, les trous carrés formés par les clous qui servoient dans l'origine à les fixer, pour recevoir le coup de marteau, et dont l'empreinte a été remplacée depuis par ce qu'on appelle le revers. *Voy*. MÉDAILLE.

AJUSTER. Accommoder une chose pour le lieu où elle doit être placée. On se sert de ce terme pour dire orner, embellir, rendre un appartement commode.

ALABASTRITES. Théophraste dit que les vases de parfums doivent se faire de la pierre nommée *alabastron*. C'est de-là que les vases à mettre des parfums, ont été nommés *alabastrites*. L'alabastrites sert d'après cela d'attribut à Vénus au bain. La Vénus du musée des arts avec le nom supposé de Bupalus, a près d'elle un alabastrites. Dans l'anthologie on trouve ce nom donné à un vase de pierre sans anses. L'albâtre le plus précieux, c'est-à-dire, l'*albâtre oriental* et l'*albâtre onyx*, (*chaux carbo-*

natée concrétionnée stratiforme de Haüy,) ont été ensuite employés pour l'exécution de ces vases, et de-là ces belles matières ont eu le nom d'alabastrites. L'albâtre onyx se nomme aussi *Onychites*. *Voy*. ce mot.

ALAMIRÉ. *Voy*. AMILA.

ALAQUE. *Voyez* PLINTHE ou ORLET.

ALBANI. *Voy*. VILLA.

ALBARIUM OPUS. Vitruve entend par ce mot, une espèce de stuc fait avec de la poussière de marbre très-blanc, et dont on se servoit quelquefois pour faire les ornemens d'architecture, même dans les constructions aussi belles qu'étoient les thermes d'Agrippa, et pour faire des dales sur lesquelles on grave des figures et des inscriptions. On pouvoit lui donner le poli du marbre blanc. *Voy*. STUC.

ALBATRE. Pierre calcaire (*chaux carbonatée concrétionnée* d'Haüy), qui a un poli moins vif que le marbre, parce qu'elle est moins dure. L'albâtre offre presque toutes les couleurs; lorsqu'elles sont formées par des couches concentriques, on l'appelle *albâtre-onyx*. (*V*. ALABASTRITES et ONYCHITES.) On tiroit des carrières de Thèbes d'assez grands blocs d'albâtre. On conserve une Isis d'albâtre au collége romain, et une autre dans la Villa-Albani. On appelle *albâtre fleuri*, celui qui a des couches de différentes nuances. Dans la Villa-Albani, il y a une belle colonne de cette matière. L'albâtre servoit sur-tout à faire des vases d'ornement, et on en voit encore dans différens musées.

Comme cette matière est formée par couches feuilletées, elle est difficile à travailler, parce que les couches se détachent facilement; c'est pourquoi les anciens n'ont pas souvent fait des figures entières d'albâtre, les extrémités et la tête étoient ordinairement d'une autre matière. La Villa-Albani possède plusieurs bustes, dont la poitrine est en albâtre et la tête en bronze. Il y a une Minerve de cette espèce au musée des arts. L'albâtre servoit aussi à faire des urnes cinéraires, et le cabinet des antiques de la bibliothèque nationale, en possède plusieurs: il servoit encore à faire des vases pour les parfums. (*V*. ALABASTRITES.) On a quelquefois exécuté des bas-reliefs sur l'albâtre; il y en a un au musée de Versailles, que quelques personnes regardent mal-à-propos comme un camée sur pierre dure. Il y a de l'albâtre de toutes les couleurs.

On confond souvent avec l'albâtre qui est la *chaux carbonatée concrétionnée*, *fistulaire* ou *stratiforme*, une autre espèce de chaux que l'on nomme *chaux sulfatée*, et qui est d'une nature très-différente; pour les distinguer, on avoit appelé cette dernière espèce, *albâtre gypseux*, et la chaux carbonatée, *albâtre calcaire*. C'est cette *chaux sulfatée* ou *albâtre gypseux*, qui a servi tant de fois de terme de comparaison pour exprimer le plus beau blanc, et d'où les poëtes ont tiré ces expressions, *sein d'albâtre*, *cou d'albâtre*; le véritable albâtre est jaunâtre. L'albâtre gypseux est très-abondant en Italie, où on en fabrique beaucoup de petites figures, de copies de monumens, etc., parce qu'il se travaille très-facilement. On en fait aussi des vases dans lesquels on enferme une bougie, et qui par leur transparence éclairent les appartemens d'une manière douce et agréable. Les auteurs des descriptions ont fréquemment et improprement appelé albâtre, le marbre statuaire d'un très-beau blanc, c'est une méprise que commet souvent Piganiol de la Force, dans sa description de Paris.

ALCINOUS, prince célèbre dans l'Odyssée par ses jardins. *Voyez* JARDINS.

ALCORANS. Les Perses appellent ainsi des tours hautes et étroites, accompagnées en dehors de deux ou trois galeries les unes sur les

autres, d'où leurs prêtres font la prière à haute voix plusieurs fois le jour, en faisant le tour de la balustrade ou galerie, afin d'être mieux entendus par-tout. Ces alcorans sont, comme les minarets turcs, l'ornement des principales mosquées.

Alcove, mot dérivé du mot arabe *El-kauf*, par lequel on désigne un enfoncement dans le mur, ou la partie séparée d'une chambre par une menuiserie pour y placer un lit, et les meubles de nuit, avec deux petits cabinets de dégagement sur les côtés; souvent l'entrée des alcoves est entièrement fermée par une porte. De petites alcoves sont nuisibles à la santé, lorsqu'on ne peut pas y établir un courant d'air. Les anciens connoissoient les alcoves; on en a trouvé dans la villa Adriani et à Pompeii.

Aldobrandine. *Voyez* Noce Aldobrandine.

Aleatorium. Salle dans laquelle on jouoit aux *aleæ* ou *calculi*, (espèce de dés). Elle étoit placée auprès de l'endroit où l'on jouoit à la paume; et on s'y retiroit pour se délasser de cet exercice violent.

Alhambra. Ce bel édifice dont il sera dit un mot à l'article Architecture sarrasine, étoit une vaste forteresse construite sur une des deux collines renfermées dans Grenade. La colline embrassée de tous côtés par les eaux du Xenil et du Darro, étoit encore défendue par une double enceinte de murs. C'est au sommet de cette montagne qui domine toute la ville, et d'où l'on découvre au loin la plus belle vue de l'univers, couverte d'arbres et de fontaines, qu'Emir Almumemin, roi maure de Grenade, choisit la place de son palais. Ce bel édifice qui existe encore, ne présente point de façade; on y parvient par une promenade charmante coupée sans cesse par des ruisseaux qui serpentent dans des bouquets de bois. L'entrée est une grande tour carrée qui s'appeloit autrefois *la porte du jugement*. Une inscription religieuse annonce que c'étoit là que le roi rendoit la justice selon l'antique usage des Hébreux et des peuples de l'orient. Plusieurs bâtimens qui venoient ensuite, ont été détruits pour élever à Charles-Quint un magnifique palais. On pénètre du côté du nord dans l'ancien palais des rois Maures, et l'on se croit transporté dans le pays des féeries. La première cour est un carré long environné d'une galerie en arcades, dont les murs et le plafond sont couverts de mosaïques, de festons, d'arabesques peints, dorés, ciselés, en stuc, d'un travail admirable. Tous les cartouches sont remplis de passages de l'alcoran ou d'inscriptions.

Au milieu de cette cour, pavée de marbre blanc, est un long bassin rempli d'eau courante, assez profond pour qu'on puisse y nager. Il est bordé de chaque côté par des plates-bandes de fleurs, et des allées d'orangers. Ce lieu s'appeloit le *mesnar*, et servoit de bains communs aux personnes attachées au service du palais. On passe de-là dans la cour célèbre dite cour des lions; elle a cent pieds de long sur cinquante de large. Une colonnade de marbre blanc soutient la galerie qui règne à l'entour. Les colonnes placées deux à deux, et quelquefois trois à trois, sont minces, d'un goût bizarre; mais leur légéreté, leur grace, plaisent à l'œil étonné. Les murs, et sur-tout le plafond de la galerie tournante, sont revêtus d'or, d'azur et de stuc, travaillés en arabesques, avec un soin, une délicatesse, que nos plus habiles ouvriers modernes seroient embarrassés d'imiter. Au milieu des fleurons, des ornemens toujours variés, on lit ces passages de l'alcoran, que tout bon musulman doit répéter sans cesse: *Dieu est grand*;

Dieu seul est vainqueur ; il n'est de Dieu que Dieu ; gaîté céleste, épanchement du cœur, délices de l'ame, à ceux qui croient! Aux deux extrêmités du carré long, deux charmantes coupoles de quinze à seize pieds en tout sens, s'avancent en saillie dans l'intérieur, soutenues comme tout le reste par des colonnes de marbre. Sous ces coupoles sont des jets d'eau ; enfin dans le centre de l'édifice s'élève du milieu d'un vaste bassin une superbe coupe d'albâtre de six pieds de diamètre, portée par douze lions de marbre blanc. Cette coupe que l'on croit avoir été faite sur le modèle de la mer de bronze du temple de Salomon, est encore surmontée d'une coupe plus petite, d'où s'élançoit une grande gerbe, qui retombant d'une cuve dans l'autre, et des cuves dans le grand bassin, formoit une cascade continuelle grossie par les flots d'eau limpide que jetoient les mufles de chaque lion.

Parmi les autres pièces qui subsistent encore dans l'Alhambra, les unes servoient de salles d'audience ou de justice, les autres renfermoient les bains du roi, de la reine, et de leurs enfans. On y voit encore leur chambre à coucher, où les lits étoient placés près d'une fontaine, dans des alcoves, sur une estrade de faïence. Dans le salon de musique, quatre tribunes exhaussées étoient remplies par les musiciens, tandis que toute la cour étoit assise sur des tapis au bord d'un bassin d'albâtre. Dans le cabinet où la reine faisoit sa toilette ou ses prières, et d'où la vue est enchanteresse, on trouve une dale de marbre percée d'une infinité d'ouvertures pour laisser exhaler les parfums qui brûloient sans cesse sous la voûte. Par-tout, les fenêtres, les portes, les jours sont ménagés, de manière que les aspects les plus rians, les effets de lumière les plus doux, reposent toujours les yeux satisfaits, et les courans d'air qu'on y a dirigés viennent renouveler à chaque instant la délicieuse fraîcheur qu'on respire dans cet édifice.

En sortant de l'Alhambra, on distingue sur une montagne le fameux jardin du *Généralif*, dont le nom veut dire *la maison d'Amour*. Dans ce jardin on voyoit un palais où les rois de Grenade venoient passer le printems. Il étoit bâti dans le même genre que l'Alhambra; la même magnificence s'y remarquoit. Il est détruit aujourd'hui; mais ce qu'on ne peut se lasser d'admirer encore dans le Généralif, c'est sa situation pittoresque; ce sont les points de vue variés et toujours charmans; les fontaines, les jets d'eau, les cascades jaillissent, tombent de toutes parts; les terrasses en amphithéâtre, pavées de débris de mosaïque, sont ombragées de cyprès immenses, de vieux myrtes qui ont prêté leurs ombres aux rois et aux reines de Grenade. De leur tems, des bosquets fleuris, des forêts d'arbres fruitiers, s'entremêloient aux bocages sombres, aux dômes, aux pavillons; aujourd'hui le Généralif n'a conservé que ce qu'on n'a pu lui ravir, et c'est encore le lieu de la terre qui parle le plus aux yeux et au cœur.

Swinburne a donné dans son voyage en Espagne, quelques vues de l'Alhambra, elles ne se trouvent point dans l'édition française. Le gouvernement d'Espagne a fait figurer l'Alhambra; mais les artistes et les architectes qui y ont été employés, ont mêlé maladroitement le moderne avec l'ancien, et se sont plu à représenter les bâtimens insignifians élevés près de l'Alhambra par Charles V et Philippe II, plutôt qu'à figurer l'Alhambra lui-même, dont il n'ont donné que quelques planches. ce monument si important, sera sans doute mieux connu après la publication du voyage pittoresque en Espagne, par Alexandre Laborde.

Alignement. Situation de plu-

sieurs objets dans une ligne droite.

Alla-brève, terme italien qui marque une sorte de mesure à deux temps fort vite, et qui se note pourtant avec une ronde ou semi-brève par temps. Elle n'est guère en usage que dans la musique d'église en Italie : elle répond à-peu-près à ce qu'on appelle en France du *gros-fa*. Sa marque est un C barré.

Alla Capella, est la même chose qu'*alla-brève*, parce qu'ordinairement on ne se servoit de l'*alla-brève* que dans les églises ou chapelles.

Alla francese; en Allemagne on met quelquefois ce mot en tête d'une pièce de musique qui doit être exécutée d'un mouvement modéré, en détachant bien les notes et d'un coup d'archet court et léger. En Italie on se sert aussi de cette expression pour désigner un genre d'andante gracieux.

Alla polacca; ces mots à la tête d'une pièce de musique, indiquent qu'il faut l'exécuter comme une polonaise, c'est-à-dire d'un mouvement grave, en marquant bien les notes, quoiqu'avec douceur. *Voy.* Polonaise.

Alla semi-brève, ancienne mesure qui revenoit précisément à l'alla-brève, en usage aujourd'hui; car elle se notoit avec une ronde ou semi-brève par temps; c'est ce qui l'a fait nommer *alla semi-brève*. Quelques-uns l'appellent abusivement *semi alla brève;* on l'employoit comme l'alla-brève; elle n'est plus d'usage.

Alla zoppa, terme italien qui annonce un mouvement contraint, et syncopant entre deux temps, sans syncoper entre deux mesures; ce qui donne aux notes une marche inégale et comme boiteuse. C'est un avertissement que cette même marche continue ainsi jusqu'à la fin de l'air.

Allée. Ce mot signifie un chemin servant à la promenade, entre des rangées d'arbres. Les *allées simples* sont celles qui n'ont que deux rangs d'arbres ; les *allées doubles*, celles qui en ont quatre ; l'allée du milieu, s'appelle alors *maîtresse allée;* les deux autres se nomment *contr'allées*. Une *allée biaise*, est celle qui, à cause d'un point de vue, d'un terrein ou d'un mur de clôture, n'est point parallèle à l'allée de front ou de traverse. On appelle *allée bien tirée*, celle qui est nettoyée de mauvaises herbes et sur laquelle on a passé le râteau; *allée couverte*, celle qui est bordée de grands arbres, comme tilleuls, ormes, marronniers, qui par la courbure de leurs cimes et l'entrelacement de leurs branches, forment une espèce de voûte, donnent de l'ombre et de la fraîcheur, ou bien celle qui offre un berceau de feuillage; *allée découverte*, celle qui laisse découvrir le ciel par en haut; *allée de compartiment*, un large sentier qui sépare les carreaux d'un parterre; *allée d'eau*, un chemin bordé de plusieurs jets ou bouillons d'eau sur deux lignes parallèles; *allée de front*, celle qui est droite en face d'un bâtiment; *allée de gazon*. (*V.* Boulingrin); *allée de niveau*, celle qui est bien dressée dans toute son étendue; l'*allée diagonale* traverse un bois ou un parterre carré d'angle en angle; l'*allée en pente*, ou *rampe douce*, est celle qui accompagne une cascade, et qui en suit la chute; l'*allée en perspective*, est plus large à son entrée qu'à son issue, pour faire paroître les parties fuyans sur les côtés, et lui donner une apparence de longueur; l'*allée en zigzag*, est celle qui étant trop rampante et sujette aux ravines, est traversée d'espace en espace, de plates-bandes et de gazon, pour retenir le sable; on appelle aussi allée en zigzag, celle qui est formée par divers retours d'angle, pour la rendre plus solitaire et en cacher l'issue; *allée labourée et hersée*, celle qui est repassée à la herse, et où les carrosses peu-

vent rouler ; *allée parallèle,* celle qui s'éloigne d'une égale distance d'une autre allée ; l'*allée principale* n'est pas toujours au milieu du jardin ou en regard du bâtiment, on lui donne ce nom lorsqu'elle est au milieu de deux allées latérales qui règnent à ses côtés dans toute son étendue, et qui n'en diffèrent que par une moindre largeur ; l'*allée retournée d'équerre*, est celle qui est à angles droits ; une *allée sablée*, est celle où il y a du sable sur la terre battue ou sur une aire de recoupes ; une *allée verte*, est une allée gazonnée, on l'appelle ainsi par opposition à l'allée *blanche*, qui est une allée sablée et entièrement ratissée.

Allée. Passage commun pour aller de la porte d'une maison à la cour ou à l'escalier.

Allège. *Voy.* Appui, Accoudoir, Balustrade.

Allégorie. On distingue deux sortes d'allégories, l'une relative à la littérature, l'autre relative aux arts. L'une et l'autre ont des principes communs, mais souvent s'emploient d'une manière différente. L'allégorie dans les arts, doit seule ici nous occuper. On appelle ainsi un signe naturel ou une image, qu'on met à la place de l'objet qu'on veut désigner. Les arts ne peuvent représenter que les objets isolés ; et quant aux événemens, ce qui a eu lieu à la fois ou dans une durée de tems presqu'imperceptible. L'allégorie représente des idées générales, par des objets isolés, et simultanément, des événemens qui se sont succédés. Les images choisies par l'artiste doivent ne pas être arbitraires, elles doivent être comme une langue universelle, intelligible à tous ; car souvent les artistes en voulant faire des figures allégoriques, sont tombés dans le défaut de n'offrir que des compositions inintelligibles ou des jeux de mots. Telle est la peinture d'Augustin Carrache, qui représente *le dieu Pan vaincu par l'Amour*, par laquelle le peintre a voulu exprimer l'idée que l'Amour est vainqueur de *tout*. Cette composition ne mérite pas le nom d'allégorie, parce qu'elle n'est fondée que sur la double acception du mot *Pan*, qui en grec signifie *tout*.

Il y a des figures qui sont devenues allégoriques par l'idée générale qu'on y attache, et l'habitude de les voir; telle est celle de Minerve, déesse de la sagesse, car si ce n'étoit un signe convenu, il seroit difficile de représenter la Sagesse sous les traits d'une femme armée.

Quant à la signification, les allégories sont de deux espèces; ou elles représentent un objet isolé, un être invisible, une idée, une propriété ; ou elles en réunissent plusieurs, pour exprimer une action, un événement; ou elles offrent simultanément plusieurs idées. La première espèce peut être appelée *images allégoriques*, l'autre, *représentations allégoriques*. Quant au matériel, l'allégorie est aussi de deux espèces, l'une ne prend ses images que dans la nature, l'autre les invente tout à fait ou du moins en partie. La première doit plutôt être nommée *emblême*. (*V.* ce mot.) L'autre est la véritable allégorie. Parmi les images allégoriques, les plus communes sont celles qui rendent possible la représentation de quelqu'objet qu'on ne pourroit offrir aux yeux ; elles n'indiquent quelquefois que le nom de l'objet, et alors c'est plutôt une écriture symbolique qu'une allégorie; telles sont la figure d'un lézard appelé en grec, *sauros*, et d'une grenouille nommée en grec, *batrachos*, sur un chapiteau ionique, pour rappeler le nom de deux architectes *Saurus* et *Batrachus*: quelquefois on rappelle ainsi une propriété visible, et même des qualités moins apparentes. L'artiste qui a du génie, sait quelquefois par des traits caractéristiques, donner une signification naturelle à une image qui d'abord pa-

roit peu significative; c'est ainsi que le Poussin a caché la tête du Nil dans les roseaux, pour indiquer que sa source est inconnue. C'est ainsi que sur la base de la statue du Nil, des petits génies jettent un voile sur son urne.

Les images allégoriques composées de figures humaines, sont portées au plus haut degré de perfection, par le *caractère*, l'*attitude* et l'*action*. De cette manière, les allégories, en elles-mêmes assez insignifiantes, des villes et des pays peuvent devenir très-expressives, telles sont celles des villes de l'Asie, que Tibère avoit rétablies après un tremblement de terre; mais en général les *attributs* sont de foibles caractères pour désigner des figures allégoriques.

Après les images viennent les représentations allégoriques, qui expriment des préceptes ou des propositions générales. D'après le sujet qu'elles représentent, les allégories étendues, sont ou *physiques*, ou *morales*, ou *historiques*. Les *allégories physiques*, sont celles par lesquelles l'artiste représente quelqu'objet naturel; tels qu'une saison, la nuit, une partie de la journée, un des règnes de la nature, etc. Les *allégories morales* représentent des vérités ou des observations générales prises du monde moral. Telle est cette pierre gravée où Plutarque a figuré l'Amour assis sur un lion, pour indiquer qu'il adoucit les cœurs les plus farouches. Et cette autre pierre où l'Amour supplie Apollon de lui prêter sa lyre, pour indiquer la puissance du talent, pour faire naître l'amour.

Dans l'*allégorie historique*, l'événement peut n'être qu'indiqué, comme on le voit fréquemment sur les médailles anciennes et modernes, où il est représenté avec tous ses détails. Cette dernière espèce d'allégorie, est la plus difficile, aussi y en a-t-il peu de bonnes; elle ne doit pas être une narration, mais offrir une de ces observations importantes qui représentent l'événement sous un point de vue particulier, telles qu'on en trouve dans Tacite. Il est essentiel que l'histoire ou l'événement qui fait le sujet de l'allegorie soit extrêmement connu, et qu'il ait quelque chose de généralement remarquable, quant au but, aux circonstances ou aux suites.

La perfection de l'allégorie dépend en grande partie de la perfection des images dont elle est composée; et la signification de ces différentes images, est déterminée par l'action dans laquelle on les emploie. L'usage de l'allégorie est très-varié. Dans l'architecture, on se sert de l'allégorie pour imprimer aux ouvrages de cet art le caractère de leur destination. Les graveurs portoient le goût de l'allégorie, jusque dans le choix des matières qu'ils employoient, ils gravoient les divinités bachiques sur des améthystes, les divinités infernales sur des pierres noires, les divinités des eaux, sur des pierres verdâtres. Les anciens se sont souvent servis de l'allégorie pour orner d'une manière caractéristique leurs meubles, et leur donner par-là un plus grand intérêt. Les artistes ne doivent l'employer qu'avec la plus grande circonspection, et ne peuvent être excusés que quand ils les font avec autant de succès que Rubens dans sa galerie du Luxembourg, et que l'Albane dans plusieurs de ses compositions.

C'est sur les médailles, et principalement les médaillons qu'on a fait l'usage le plus fréquent de l'allégorie, mais pas toujours d'une manière heureuse. On emploie souvent l'allégorie dans la peinture, pour désigner symboliquement les personnes, les lieux, les temps; on a aussi mêlé des personnages allégoriques parmi les personnages historiques; Dubos et beaucoup de critiques, se sont déclarés hautement

contre ce dernier mélange qu'ils ont regardé comme contraire à la nature. Quant à la première espèce d'allégorie, l'artiste au défaut de bons caractères symboliques, devroit imiter Raphaël, qui, dans une peinture de la galerie Farnèse, où on auroit pu se tromper sur le sujet, a placé convenablement les mots : *Genus undè latinum*, (*de-là le peuple latin*), pour indiquer que cette peinture représente Vénus et Anchise. En général, les plus belles allégories sont les plus simples; telles sont celles des ailes données au char de quelques divinités, pour indiquer la légèreté; de la main sur la tête, pour indiquer le repos; des jambes croisées et du flambeau renversé, pour désigner le sommeil ou la mort. C'est à l'époque de la décadence des lettres et des arts, que l'abus des allégories a pris naissance. La connoissance du système allégorique des anciens, est indispensable pour l'explication des monumens antiques, et pour diriger dans la composition des monumens modernes. Une collection des meilleures allégories réduites en système sous les différens genres que nous avons indiqués avec des sous-divisions, seroit très-utile aux artistes. Ils doivent, au surplus, lire, pour se former des idées pures sur ce point, l'excellent traité de l'*allégorie*, de WINCKELMANN; l'article ALLÉGORIE dans le dictionnaire de WATELET; celui des *beaux-arts* de SULZER; ils trouveront encore d'excellentes idées dans le *Polymetis* de SPENCE, et dans les explications des monumens donnés par *Buonarroti*, *Winckelmann*, *Visconti*, *Heyne*, *Boettiger*, *Lessing*, *Klotz* et d'autres antiquaires modernes. *Voyez* ATTRIBUTS, ICONOLOGIE, EMBLÊMES, MYTHOLOGIE.

ALLEGRO, mot italien qui signifie *gai*; lorsqu'il est écrit à la tête d'un air, il indique un mouvement gai, le plus vif après le *presto*. Ce mouvement cependant n'est pas seulement propre à des sujets gais; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement, et de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaîté.

Le diminutif *allegretto* indique une gaîté plus modérée, un peu moins de vivacité dans la mesure.

ALLEMANDE, air d'une danse fort commune en Suisse et en Allemagne. Cet air, ainsi que la danse a beaucoup de gaîté. Il se bat à deux temps.

ALLEMANDE, sorte d'air ou de pièce de musique dont la mesure est à quatre temps, et se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractère d'air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout. L'allemande en sonate est par-tout vieillie, et à peine les musiciens s'en servent-ils aujourd'hui : ceux qui s'en servent encore lui donnent un mouvement plus gai.

ALLOCUTION. Mot qui signifie proprement une harangue, et spécialement celles que faisoient aux soldats romains les généraux et les empereurs. De-là on a donné aussi le nom d'*allocutions* aux monumens sur lesquels on voit l'*empereur*, avec un ou plusieurs chefs de l'armée sur une espèce d'estrade appelée *suggestum*, haranguer des soldats armés et portant les signes militaires de l'armée, placés en face de lui. On voit plusieurs allocutions sur les médaillons, les médailles, les bas-reliefs, et principalement sur ceux des colonnes Trajane et Antonine.

ALL' OTTAVA; lorsque dans la basse-continue on trouve ces mots, indiqués aussi quelquefois par *all' 8*, on cesse d'accompagner, et on exécute seulement la basse continue des deux mains, prenant dans le dessus les mêmes notes qu'à la basse, mais d'une octave plus haut. On continue ainsi jusqu'à ce qu'on re-

trouve de nouveau des chiffres. Au lieu d'écrire un trait de chant bien haut au-dessus de la portée, en ajoutant les lignes postiches nécessaires, on l'écrit, pour diminuer la peine, une octave plus bas, et par conséquent dans les portées, et l'on met un 8 dessous, suivi d'une ligne prolongée tant que ce trait de chant dure.

AL SEGNO, ces mots écrits à la fin d'un air en rondeau, marquent qu'il faut reprendre la première partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où est marqué le renvoi.

ALTAMBOR, nom que les Espagnols donnent à une espèce de timbales assez grandes ; ils ont reçu des Mores l'instrument et son nom. *Voy.* TAMBOUR.

ALTARE. *Voy.* AUTEL.

ALTO-VIOLA, ou simplement ALTO, instrument de musique nommé aussi *viola*, *viole*, *quinte*. *Voy.* QUINTE.

ALTUS. *V.* HAUTE-CONTRE.

ALVEUS. *V.* BAIGNOIRE.

AMABILE, ce mot italien, placé à la tête d'une pièce de musique, indique qu'il faut l'exécuter d'un mouvement entre l'andante et l'adagio, en nourrissant les sons avec douceur.

AMATEUR. Ce titre est une distinction que les académies de peinture accordent à ceux qu'elles s'associent, non en qualité d'artistes, mais comme attachés aux arts par leur goût ou par leurs connoissances. Dans la société, ce nom se donne ou se prend avec moins de formalité, et ce terme destiné à exprimer un sentiment vrai et estimable, à force d'être prodigué ne désigne trop souvent qu'une prétention et un ridicule. Les véritables amateurs sont ceux qui par des lectures, des observations et des travaux suivis, par des connoissances acquises dans une vie retirée, par un jugement sain, par l'équilibre de l'ame, et par le secours de collections faites avec ordre et intelligence, ont joint aux lumières relatives aux arts, cette érudition historique qui instruit de leur marche, de leurs progrès, et qui leur devient réellement utile.

AMATEURS *de musique ;* on peut les distinguer en trois classes. La première comprend les personnes qui, nées avec des organes délicats et sensibles aux beautés de la musique, ont été empêchées de cultiver ces dispositions, mais qui gardent toute leur vie un goût dominant pour cet art; qui suivent avidement les concerts et les spectacles lyriques, et qui par leur tact naturel et sûr sont très-bien en état de juger de la musique. La seconde comprend ceux qui ont pu développer et affermir par l'étude les dons qu'ils avoient reçus de la nature, et qui ont changé leurs dispositions en talens. Leur nombre est considérable, et l'on trouve fréquemment dans les concerts particuliers des amateurs de l'un et de l'autre sexe, qui ont plus de talent qu'on n'en trouvoit autrefois en France dans les virtuoses les plus célèbres. On voit même souvent des concerts entiers composés d'amateurs, mais on préfère cependant que les parties principales soient au moins guidées par des professeurs habiles. La troisième classe la moins nombreuse et la plus distinguée, quoiqu'elle ait moins d'éclat que la seconde, est celle des amateurs qui, non contens d'apprendre à exécuter la musique, ont voulu pénétrer dans les secrets de l'art, et étudier la théorie musicale, pour mieux juger la pratique.

AMBITUS, nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque ton ou mode du grave à l'aigu : car quoique l'étendue d'un mode fût en quelque manière fixée à deux octaves, il y avoit des modes irréguliers, dont l'ambitus excédoit cette

étendue, et d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas.

AMBRE JAUNE. *Voy.* ELECTRUM, SUCCIN.

AMBROSIEN (*chant*), usité dans l'église de Milan et dans quelques autres. On le distinguoit du chant romain, en ce qu'il étoit plus fort et plus élevé, au lieu que le romain étoit plus doux et plus harmonieux. S. Augustin attribue à S. Ambroise d'avoir introduit en Occident le chant des pseaumes, à l'imitation des églises orientales; et il est très-probable qu'il en composa ou revit la psalmodie.

AME. Terme employé ou figuré dans l'art de la peinture, et qui est principalement adapté aux figures qui ont une grande expression sentimentale.

AME. Ebauche d'une figure qui se fait sur une armature de fer, avec du mortier composé de chaux et de ciment, pour être couverte de stuc, et terminée de stuc; on la nomme aussi *Noyau*.

AME, avoir de l'*ame*, chanter avec *ame*, c'est mettre dans son chant et dans son action une expression vive et passionnée, se livrer avec abandon au sentiment d'un rôle dont on est profondément pénétré; c'est déployer toute l'énergie du morceau qu'on chante. Au théâtre c'est une qualité nécessaire, imposante, mais dangereuse, lorsque le chanteur n'est pas dirigé par une intelligence profonde, afin que l'expression du visage et les mouvemens ne dégénèrent point en grimaces et en contorsions. L'*ame* dans ce sens diffère bien de l'imitation, elle ne peut être que l'effet d'une émotion intérieure et naturelle. Dans la musique de chambre et les concerts, il faut se garder de l'exagération, parce que l'illusion qui existe au théâtre, ne peut pas y avoir lieu. Le chanteur ne doit pas cependant affecter alors de la froideur; il suffit de montrer de la sensibilité. Cette expression a passé aussi dans la musique instrumentale. On dit jouer avec ame du violon, du haut-bois, du clavecin. Cette ame se fait sentir par des nuances du doux au fort; par des sons renflés sur les instrumens qui en sont susceptibles; par une certaine altération des valeurs de note, qui n'est point l'altération de la mesure.

AMÉTHYSTE. L'*améthyste orientale* est la *télésie* colorée en violet; il ne faut pas la confondre avec l'améthyste ordinaire, nommée par les joailliers *occidentale*, qu'on appelle aussi *prime d'améthyste*, et qui n'est que le quartz hyalin, le crystal de roche coloré en violet. On en trouve dans l'Auvergne des morceaux d'une grande portée, que l'on travaille et qu'on taille en colonnes; on voit une petite fabrique de ce genre au cabinet d'histoire naturelle. Les graveurs anciens travailloient l'améthyste; ils y gravoient sur-tout des figures de Bacchus; ils l'employoient aussi pour en faire des coupes, soit à cause de sa couleur vineuse, soit parce qu'ils croyoient que cette pierre bannissoit l'ivresse, qu'elle tiroit son nom de cette prétendue propriété, qui est le sujet d'une jolie épigramme de l'anthologie.

AMEUBLEMENT. Ce mot désigne les meubles nécessaires pour garnir et orner une chambre ou un appartement, suivant l'état ou la fantaisie de celui qui l'occupe. Ils font partie de la décoration intérieure. (*Voy.* DÉCORATION.) Les anciens apportoient plus de goût que les modernes dans leurs ameublemens, et c'est d'après l'observation des monumens grecs, que cette partie si agréable de l'architecture s'est perfectionnée. *Voy.* MEUBLES.

AMILA, selon les Français, *ou* ALAMIRÉ, selon les Italiens, *ou simplement* A. Dans la gamme de *Guido d'Arezzo*, que suivent encore

les Italiens, la note marquée par la lettre A change de nom, suivant la propriété dans laquelle on chante. On la nomme *la* dans la propriété naturelle, *mi* dans celle de *bémol*, *ré* dans celle de béquarre; elle est donc alternativement LA, MI ou RÉ; et pour rappeler à la fois ces trois différens noms, on lui donne celui d'*alamiré*. Dans la gamme française, le caractère A, n'est que *mi* ou *la;* c'est pourquoi les Français l'appellent seulement *amila*.

AMITIÉ. Sympathie qui se trouve entre certaines couleurs, dont les nuances et les différens tons s'unissent harmonieusement.

AMOROSO. *V*. TENDREMENT.

AMORTISSEMENT. Tout ouvrage qui couronne et termine un bâtiment. On donne aussi ce nom aux ornemens de sculpture qui s'élèvent en diminuant pour terminer quelque décoration. Le fronton est l'*amortissement* d'un édifice, et les statues placées sur les acrotères, sont l'*amortissement* du fronton. Les amortissemens des édifices modernes se distinguent souvent par des ornemens bizarres, tels que des coquilles, des génies, des pots à feux, etc. leur emploi est contraire au bon goût, dont les monumens antiques nous offrent des modèles.

AMOUR. Terme qui désigne l'attention, la patience, l'intérêt et le plaisir qu'un artiste a mis à terminer ses ouvrages. L'artiste dessine et peint *avec amour*, (*con amore*, disent les italiens) lorsqu'en travaillant il jouit et il imprime à ses ouvrages un caractère intéressant et aimable, qui passe dans l'ame de ceux qui les observent.

AMPEIRA, selon Strabon; les anciens appeloient ainsi dans leur musique la seconde partie du nome *Pythien*.

AMPHIPROSTYLE. Espèce de temple dont la cella ou le corps n'étoit pas environné de colonnes comme les temples périptères, mais qui n'avoit qu'un portique de quatre colonnes avec deux faces antérieure et postérieure, comme est le temple à Athènes sur l'Ilissus.

AMPHITHÉATRE. Mot qui par sa composition même, désigne un bâtiment composé de *deux théâtres* qui se regardent, et laissent entr'eux un espace vide appelé *arène*, parce qu'il étoit couvert de sable pour cacher le sang répandu. L'arène étoit la partie de l'amphithéâtre dans laquelle se donnoient les différentes espèces de jeux ou de spectacles, surtout les combats de gladiateurs et de bêtes féroces. La nature de ces jeux qui obligeoient les combattans à se poursuivre et à se fuir alternativement, fit alonger un peu le terrein du milieu, il en résulta un ovale au lieu d'un cercle.

Les amphithéâtres devoient toujours contenir une si prodigieuse quantité de spectateurs, que l'on cherchoit tous les moyens possibles d'augmenter le développement des places, favorisé par forme elliptique. Les amphithéâtres sont particuliers aux Romains, ils étoient inconnus aux Grecs. Ceux-ci n'ont connu ni les barbares combats de gladiateurs, ni ceux d'animaux féroces. Les amphithéâtres ainsi que les théâtres des anciens n'étoient point couverts. L'arène étoit entourée de loges (carcères) dans lesquelles on enfermoit les animaux féroces qui devoient combattre dans les jeux. Immédiatement au-dessus de ces carcères, il y avoit une galerie qui faisoit le tour de l'arène, et dans laquelle se trouvoient les spectateurs les plus distingués. Derrière cette galerie s'élevoient les siéges ou gradins jusqu'au sommet, de sorte que de chaque place on pouvoit voir l'arène, et que l'ensemble du bâtiment avoit l'air d'un cratère dont la cavité alloit en diminuant du haut en bas. Les gradins inférieurs étoient pour les citoyens distingués; les suivans, pour ceux des classes inférieures du peuple.

La façade extérieure des amphithéâtres étoit partagée en étages ornés chacun d'arcades, de colonnes, et de pilastres en plus ou moins grand nombre et quelquefois même de statues. Outre les gradins circulaires qui servoient de siéges dans l'intérieur des amphithéâtres, il y en avoit qui servoient d'escalier et qui coupoient les autres de haut en bas. Ces gradins formoient les *précinctions* ou *baltei*. Les portes des avenues voûtées par lesquelles on entroit dans l'amphithéâtre, étoient appelées *vomitoria*. Une suite de rangées de siéges contenues entre deux escaliers, portoit le nom de *cunei* ou coins, parce que les gradins les plus élevés, étoient plus étendus que ceux qui étoient près de l'arène, et que leur ensemble présentoit la forme d'un *coin*. Les amphithéâtres pouvoient contenir de 30 à 80 mille spectateurs.

Les auteurs anciens ne nous ont donné aucuns détails sur le plan et la distribution des amphithéâtres. Vitruve en fait mention, mais sans entrer dans aucun détail. Ce que nous savons à ce sujet, est d'après l'observation des monumens qui nous restent.

Le premier qui fit construire à Rome un amphithéâtre, fut *Caius Scribonius Curio*, dans les jeux qu'il donna au peuple à l'occasion des funérailles de son père, il voulut surpasser les autres Romains, sinon en magnificence, ce que sa fortune ne lui permettoit point, du moins en nouveauté. Dans cette intention il fit construire deux théâtres en bois, adossés l'un à l'autre, et qu'on pouvoit après la représentation théâtrale, tourner avec les spectateurs qui y étoient placés, de sorte qu'en ôtant les scènes, ces deux théâtres formoient un seul amphithéâtre dans lequel on donnoit des jeux de théâtres. Pline fait de ces théâtres mobiles, une description que le comte de Caylus n'a pas bien comprise et dont M. Weinbrenner, architecte allemand, a donné une explication très-satisfaisante dans un mémoire traduit par le C. Winckler, dans le magasin encyclopédique.

Cette invention de Curion, donna lieu par la suite à la construction des amphithéâtres, qui n'étoient construits dans les premiers temps, que pour l'instant des jeux, et dans le Champ-de-Mars, hors de la ville. Lorsque Jules César inaugura son nouveau forum et le temple de Vénus qu'il avoit fait bâtir, il donna, entre autres jeux, des combats de gladiateurs, pour lesquels il fit construire un édifice garni de siéges tout autour. Ce fut alors que la forme et la disposition des amphithéâtres fut déterminée, et qu'on leur donna le nom d'amphithéâtres. Cet édifice n'étoit qu'en bois, et étoit démoli à la fin des jeux. Bientôt on songea à construire un pareil édifice en pierres. Auguste en avoit déjà eu le projet, mais il ne put l'exécuter. Un de ses amis, Statilius Taurus, fut le premier qui bâtit au Champ-de-Mars, un amphithéâtre en pierres, dont il fit l'inauguration par des combats de gladiateurs. Il ne paroît pas cependant que cet édifice eût assez d'étendue pour contenir tous les habitans de Rome, puisqu'on ne s'en servoit point pour y donner les jeux solennels, mais qu'on continua presque toujours de se servir du cirque pour cet usage. Il paroît aussi qu'il n'étoit pas entièrement construit en pierres, puisque sous Néron, une partie fut la proie des flammes, ce qui peut faire penser qu'il n'y avoit que les murs d'enceinte en pierres, et que les constructions intérieures étoient en bois.

Par la suite Caligula avoit formé le projet de construire un amphithéâtre, mais cette construction ne fut point achevée, ni Claude, ni Néron, l'un et l'autre grands amateurs des jeux de gladiateurs, ne l'avoient continuée; Néron fit même

construire en moins d'une année un autre amphithéâtre en bois, dans les environs du Champ-de-Mars. Cet amphithéâtre étoit d'une construction très-solide; on s'étoit servi du bois le plus fort et le plus grand. Pline rapporte qu'on y distinguoit sur-tout une poutre de meléze longue de 120 pieds, et d'un bout à l'autre de 2 pieds de diamètre. Tibère avoit fait transporter cette poutre de la Rhœtie à Rome, pour servir à la construction d'une naumachie, et elle y avoit été conservée comme une curiosité jusqu'au temps de Néron.

A cette époque, on construisit aussi des amphithéâtres dans plusieurs villes des provinces. Sous Tibère, un affranchi, nommé Atilius, bâtit à Fidènes un grand amphithéâtre en bois, dont la mauvaise construction et le fondement peu solides, le firent s'écrouler pendant la durée des jeux, ce qui coûta la vie, selon Tacite, à 50 mille personnes. Près de Placentia il y avoit un amphithéâtre construit également en bois, et qui devint la proie des flammes, lorsque dans la guerre civile entre Vitellius et Othon, cette ville fut assiégée.

Les amphithéâtres de Rome, dont le souvenir s'est conservé, ou dont les ruines se voyent encore, sont 1°. *L'amphithéâtre Castrense*, bâti peut-être par Tibère, et destiné pour les jeux de gladiateurs de la garde des empereurs. Il étoit très-petit; et sa place étoit sur la colline des Esquilies, dans la 5e région. On en voit les débris à gauche de Ste-Croix de Jérusalem. Il étoit de briques, revêtu d'un ordre corinthien. 2°. L'amphithéâtre de Vespasien, appelé *Colisée*. (*Voy.* ce mot.) 3°. Celui de Statilius Taurus, détruit sous Néron : on en ignore la place; peut-être étoit-il dans le petit Champ-de-Mars. 4°. L'amphithéâtre bâti par Trajan dans le Champ-de-Mars, et détruit par Adrien. Plusieurs médailles nous offrent des représentations d'amphithéâtre. *V.* Colisée.

De ces quatre amphithéâtres, le colisée, ou celui de Titus, est le plus remarquable, et le seul auquel les auteurs anciens donnent le nom d'amphithéâtre sans autre désignation; ce qu'ils n'auroient point fait si la ville de Rome en avoit eu plusieurs. Au surplus, elle n'avoit pas besoin d'autre amphithéâtre, parce que celui de Titus pouvoit contenir presque toute la population de Rome. Les frais immenses d'une pareille construction, ne permettoient point d'en élever plusieurs.

Ces frais considérables étoient sans doute une des principales causes du petit nombre de villes qui en étoient ornées; et si nous les trouvons souvent dans des villes de moyenne grandeur, tandis que des villes grandes et riches n'en ont pas. cela vient vraisemblablement de ce que les habitans des premières étoient plus amateurs des combats de gladiateurs que ceux des autres, qu'il y régnoit plus de goût pour les constructions et qu'ils pouvoient facilement se procurer des pierres, par la proximité des carrières. Peut-être aussi plusieurs villes n'avoient-elles que des amphithéâtres en bois, dont l'existence nous est inconnue, parce qu'il n'en subsiste plus rien.

Les principaux amphithéâtres dont les restes nous sont parvenus, sont celui d'*Albe*, petite ville du Latium, où l'on en découvre les traces, sans qu'on puisse cependant deviner de quelle manière il étoit bâti. Celui près du Tibre à Otricoli, ville de l'Ombrie; un autre près de Garigliano, autrefois le fleuve Lyris; il étoit bâti en briques : un autre à Pouzzol, dont il reste encore une partie des arcades, et les loges où l'on enfermoit les bêtes féroces; un à Capoue, un à Vérone; un au pied du Mont-Cassin, dans le voisinage de la maison de Varron; un à Pæstum; un à Syracuse; un à Agrigente;

un à Catane; un à Argos; un à Corinthe. On en voit un magnifique à Pola en Istrie; un très-grand à Hipella en Espagne. La France en compte un à Arles, un à Fréjus, un à Saintes, un à Autun. Celui de Nîmes appelé les ARÈNES (*Voyez* ce mot.), est le moins conservé. Dans presque toutes les provinces soumises à leur domination, les Romains ont construit de ces monumens de leur puissance, et de leur savoir dans l'art de bâtir.

AMPHITHÉATRE. Dans nos salles de spectacles, on donne ce nom à la partie du fond opposée au théâtre, élevée à sa hauteur, et renfermant des banquettes parallèles, placées les unes devant les autres, et dont les dernières sont plus élevées que celles de devant.

AMPHITHÉATRE DE GAZON. Nom qu'on donne à une terrasse fort élevée, dont on descend par des rampes droites et circulaires, soutenues de gradins et de talus de formes différentes. Cette décoration de gazon sert pour donner de la régularité à un coteau ou à une montagne qu'on n'a pas dessein de couper et de soutenir par des terrasses.

AMYCLÉE. *Voyez* TRONE D'AMYCLÉE.

ANACAMPTOS, terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes rétrogrades ou procédant de l'aigu au grave; c'est le contraire de l'euthia. Une des parties de l'ancienne Mélopée portoit aussi le nom d'anacamptosa. *V.* MÉLOPÉE.

ANACLÉTIQUE; selon Maxime de Tyr, le mode ancien, ou plutôt le nome anaclétique étoit propre à ceux qui fuyoient devant l'ennemi.

ANACROUSIS; suivant Strabon, les anciens appeloient ainsi le prélude ou la première partie du nome *Pythien*.

ANAGLYPHES. Les anciens appeloient ainsi tous les ouvrages ciselés, taillés ou relevés en bosse; ce qu'on nomme aujourd'hui des ouvrages en relief. On appelle *camées* les pierres gravées que les anciens nommoient *Anaglyphes*, parce qu'elles sont travaillées en relief. *Voy.* CAMÉE.

ANAMORPHOSE. Ce mot signifie l'action de reprendre sa forme. On appelle ainsi une représentation défigurée de quelqu'image, qui, dans un certain point de vue, redevient régulière, et paroît faite avec de justes proportions.

ANAPERA, sorte de rhythme, inconnu aujourd'hui, pour les flûtes, dans la musique des anciens.

ANAPIESMA (au plur. ANAPIESMATA.) Nom que chez les anciens on donnoit aux machines, au moyen desquelles les divinités infernales montoient de dessous le théâtre sur la scène. Outre ces anapiesmata qui ressembloient aux *trappes* usitées dans nos spectacles, on y avoit encore établi des *escaliers dérobés*, appelés escaliers de Charon, au moyen desquels on faisoit monter les ombres des morts. Les anapiesmata étoient de deux espèces: l'une se trouvoit sous le proscenium, et servoit à faire monter les dieux marins, tels que Neptune dans les troades d'Euripide, où ce dieu délibère avec Minerve sur la perte des Grecs, après la destruction de Troie. Au moyen de l'autre anapiesma, qui se trouvoit sur le devant auprès de l'escalier qui conduisoit de l'avant-scène dans l'orchestre, on faisoit monter sur le théâtre les Érinnyes, c'est ainsi que dans le Thyeste de Sénèque, Mégère qui ramène de l'enfer l'ombre de Tantale, pour mettre la désunion entre ses petit-fils Atrée et Thyeste, devoit paroître sur la scène, et disparoître au moyen de cet anapiesma. Sur la 41[e] planche du second volume des Vases de d'Hancarville, on voit une peinture sur laquelle une furie sort ainsi de la terre pour tourmenter Oreste.

ANATOMIE, science qui enseigne

l'organisation des corps vivans, et principalement celle de l'homme. C'est de la connoissance des os et des deux premières couches des muscles que dépendent en grande partie la *pondération*, le *mouvement* et l'*expression*. Par cette raison, l'*anatomie* est une des bases positives de la peinture. L'étude de l'anatomie ne doit pas se borner à la connoissance de l'organisation de l'homme, mais elle doit s'étendre aussi à celle des animaux. L'étude la plus méthodique et la plus utile que l'artiste puisse faire à cet égard, est de bien observer et dessiner d'abord le SQUELETTE et l'ECORCHÉ (*voy.* ces mots); de faire ensuite la comparaison raisonnée de ces objets avec les belles figures antiques et modernes, et avec le modèle vivant. L'artiste acquiert ainsi la connoissance des ressorts et du jeu de la machine humaine, celle des effets les plus intéressans de ces ressorts, couverts du voile de la peau, qui en dérobe la vue et en adoucit les mouvemens.

ANCLABRIS. *Voy.* AUTEL.

ANDANTE; participe du verbe italien *andare*, aller. Il est, quelquefois, pris substantivement, et désigne alors un morceau de symphonie dont le mouvement est déterminé; ainsi on dit un *andante* d'Haydn, pour désigner le second morceau d'une symphonie de ce maître. C'est ainsi qu'on dit encore: ce quatuor commence par un *andante*, et finit par un *allegro*. Quelquefois le mot andante est pris adverbialement, et désigne alors un mouvement qui répond à-peu-près à celui qu'on désigne en français par le mot *gracieusement*.

ANDAMENTO, mot italien qui, dans le sens musical, désigne une des trois espèces de *sujets* que la fugue peut avoir. Si le *sujet* n'est ni trop long ni trop court, et qu'il ne s'étende pas hors des cordes du ton, il se nomme proprement *sujet*, *soggetto*; s'il est trop court, et qu'il ne consiste qu'en un simple trait de chant, il dégénère en *attacco*; s'il est trop étendu, s'il compose une phrase musicale, qui parcoure toutes les cordes du ton, ou même qui s'étende au-delà, et qui contienne plusieurs membres ou phrases incidentes, les Italiens l'appellent *andamento*, promenade. Quoiqu'un compositeur puisse y déployer beaucoup d'art, on ne se sert guère de l'andamento dans la musique d'église, parce qu'il donne trop de peine à l'auditeur pour en saisir l'ensemble.

ANDRONITIDE, appartement des hommes dans les maisons des Grecs; l'andronitide étoit sur le devant du bâtiment; le *gynæcée*, ou appartement des femmes, étoit à la partie la plus élevée. *Voy.* GYNÆCÉE.

ANGLET, petite cavité fouillée en angle droit, comme celle qui sépare les bossages ou pierres de refend, ou comme les traits de la gravure des inscriptions dans la pierre et dans le marbre.

ANGLOISE; on donne ce nom aux airs de contredanses angloises, et aux contredanses même. On fait les *angloises* en toutes sortes de mesures; le mouvement en est vif, et quand il n'y a que le mot angloise à la tête d'une pièce, il est toujours *presto*.

ANIMÉ, expression qui ne s'entend souvent que d'une sorte d'activité momentanée dans les mouvemens ou dans les discours. Ce mot a plus de force dans son rapport avec les ouvrages des arts que dans toute autre acception, parce que dire d'un objet matériel, tel que le marbre, le bronze, etc., qu'il est *animé*, est une manière de parler très-figurée.

ANIMÉ; ce mot mis à la tête d'un morceau de musique, et joint ordinairement à un autre mot qui indique le mouvement, ajoute un degré de plus à sa vivacité. Il ré-

pond aux mots italiens, *con moto*, *con brio*. Lorsque le mot *animé* se trouve dans le cours d'un morceau, il indique que, sans changer de mesure, le mouvement doit être précipité.

Anneau, bague; on en faisoit d'un métal simple et d'un métal composé, ou d'un métal double; quelquefois on doroit le fer et l'argent; il paroît qu'on enfermoit aussi quelquefois l'or dans le fer. On avoit des anneaux ou bagues avec ou sans pierre précieuse, dont les unes étoient gravées, les autres ne l'étoient point. Souvent il y avoit plusieurs pierres sur le même anneau. Au lieu de pierres précieuses, le peuple mettoit des pâtes de verre, de-là vient le grand nombre de celles qu'on trouve dans les cabinets On avoit aussi des anneaux faits tout entiers d'une seule pierre. Pompée en transportant à Rome le baguier de Mithridate, ainsi que ses vases, qu'il déposa au Capitole, répandit le goût des anneaux parmi les Romains. On trouve encore principalement dans les urnes et les tombeaux, des anneaux de toute espèce; la bibliothèque nationale en possède plusieurs. *Voy.* le Traité latin de Kirchmann *sur les anneaux*.

Annelets. On nomme ainsi les petits filets qui ornent un chapiteau, et qui sont placés dans la partie supérieure de la gorge. On les appelle aussi Armilles, du latin *armilla*, brasselet. Le nombre de ces annelets varie suivant les chapiteaux. On en compte trois aux chapiteaux doriques du théâtre de Marcellus, et quatre à ceux du même ordre du grand temple de Pæstum.

Anonner; c'est déchiffrer avec peine et comme en épelant la musique qu'on a sous les yeux; ce défaut vient de ce qu'on n'est pas assez familier avec la lecture de la musique ou avec son instrument.

Anses de panier, ornement de serrurerie, composé de deux enroulemens opposés, qui forment une *anse de panier*. On donne encore ce nom à une voûte surbaissée, dont la hauteur sur son diamètre horizontal, est moindre que la moitié de ce diamètre. Cette voûte est la moitié d'un ovale ou d'une ellipse, dont la curvité est formée de différens centres.

Antæ. Les Romains donnoient ce nom aux pilastres placés aux coins des *cellæ* des temples et aux extrémités des murs latéraux des *cellæ* qui dans les temples grecs formoient le *pronaos*. Les antæ n'étoient pas une imitation des colonnes, mais dans les plus anciens temps elles n'étoient sans doute que des espèces de contreforts appliqués aux coins de ces murs latéraux saillans pour leur donner plus de solidité, et qu'on décoroit, par la suite, de bases et de chapiteaux. Ces antæ portoient chez les Grecs le nom de *parastatæ*, et c'est à tort, comme la comparaison des différens passages où Vitruve en parle le prouve suffisamment, qu'un architecte distingué a voulu faire regarder les *antæ* comme les murs saillans dont il a été question ci-dessus, et les *parastatæ* comme les pilastres du coin. Ces deux expressions désignoient les pilastres, avec cette différence que chez les Romains ceux des temples étoient appelés *antæ*, et ceux des maisons de particuliers *parastatæ*.

Antes; les pilastres placés à l'encoignure d'un édifice, ou les piliers saillans sur la face d'un mur. *Voy.* Antæ.

Antichambre, nom qu'on donne à la piéce d'un appartement qui précède les autres. L'*antithalamus* des anciens paroît répondre à ce que nous appelons antichambre. Selon Vitruve, dans les maisons des Grecs il étoit séparé du thalamus, ou chambre à coucher, par un passage appelé *prostas*. L'usage des antichambres et leur forme varient

suivant les pays. Dans les palais de l'Italie, les premières antichambres sont d'une grandeur extraordinaire. En France on les a toujours faites moins grandes. Dans la première antichambre se tiennent les domestiques : sa décoration est très-simple. Les secondes antichambres comportent plus d'ornemens ; elles servent quelquefois de salles à manger, souvent de salles d'assemblée; le genre de décoration y est mixte et arbitraire. Dans quelques palais il y a une troisième antichambre, qui est une espèce de petit salon ou d'avant-cabinet. Ces pièces sont susceptibles de tous les genres d'ameublement et d'ornemens usités dans chaque pays.

Anticipation. En musique, c'est lorsque le compositeur fait entendre une note ou un accord avant le temps. L'*anticipation* est de plusieurs sortes : *celle de la note*, lorsqu'on fait entendre une note plutôt qu'on ne le devroit suivant l'harmonie ; *celle de l'accord*, lorsque dans l'accompagnement on frappe un accord sur la pause ou sur la note qui précède celle qui porte l'accord, au lieu de le frapper sur la note même; quelques musiciens appellent *anticipation de transition*, ce que d'autres rangent parmi les ellipses ; enfin il y a l'*anticipation du sauvement des dissonances*, c'est-à-dire que le ton sur lequel la dissonance se doit sauver, se trouve dans une partie en même temps que la dissonance est dans une autre, et reste pendant que la dissonance descend pour se sauver.

Anticiper, faire ou pratiquer une anticipation.

Anticum. Les Romains appeloient ainsi le devant d'un temple, d'une maison. *V*. Façade.

Antienne, en latin *antiphona*, a été ainsi nommée, parce que, dans l'origine, on la chantoit à deux chœurs, qui se répondoient alternativement; et l'on comprenoit sous ce titre les hymnes et les pseaumes qu'on chantoit dans l'église. S. Ignace, disciple des apôtres, a été, selon l'historien Socrate, l'auteur de cette manière de chanter parmi les Grecs, et S. Ambroise l'a introduite chez les Latins. Théodoret en attribue l'origine à Diodore et à Flavien. Quoi qu'il en soit on comprenoit sous ce titre tout ce qui se chantoit dans l'église par deux chœurs alternativement. Par la suite, la signification de ce mot s'est restreinte à certains passages courts tirés de l'écriture, et qui conviennent à la vie du saint dont on célèbre la fête. On donne aussi le nom d'antienne à quelques prières particulières que l'église romaine chante en l'honneur de la Vierge, et qui sont suivies d'un verset et d'une oraison.

Antiphonie, nom que donnoient les Grecs à cette espèce de symphonie qui s'exécutoit par diverses voix ou par divers instrumens à l'octave, ou à la double octave, par opposition à celle qui s'exécutoit au simple unisson, et qu'ils appeloient homophonie. (*Voy*. Symphonie. Homophonie.) Ce mot vient d'*anti*, contre, et de *phonè*, voix, comme qui diroit opposition de voix.

Antiphonier ou Antiphonaire, livre qui contient en note les antiennes; lorsqu'il renferme en même temps les pseaumes et les hymnes, on le nomme *vespéral;* celui qui contient les chants de la messe se nomme *graduel;* le *processional* contient le chant des bénédictions, des stations, des processions; le chant des enterremens se trouve dans le *rituel*. Les savans en contre-point ecclésiastique, estiment particulièrement l'antiphonaire de Cîteaux, que S. Bernard fit corriger avec beaucoup de soin; il y fixa d'une manière stable, le ton de plusieurs antiennes qui étoient encore indécis.

Antiquaire, celui qui s'occupe

de la science des antiquités. *Voyez* Archæologie.

Antique. C'est ainsi qu'on appelle les ouvrages des beaux-arts exécutés chez les peuples de l'antiquité où ces arts ont été cultivés. Quelques-uns nous sont parvenus en entier, souvent nous n'en possédons que des ruines, des torses ou des fragmens. Ces ouvrages sont les pierres gravées, les médailles, les statues, les ouvrages ciselés, sculptés, moulés, fondus, les peintures, les édifices et leurs ruines. On distingue les différentes époques de l'art, son enfance, le temps de sa perfection et celui de sa décadence. Les ouvrages exécutés dans les plus beaux temps de l'art chez les Grecs, et quelques autres qui en sont les copies faites à une époque moins reculée, sont regardés comme des modèles parfaits, ou qui approchent de la perfection. Lorsqu'on parle avec admiration du *bel antique*, il est question sur-tout de ceux-ci. Car parmi les monumens antiques il y en a aussi qui appartiennent à l'époque de la décadence des arts, et qui ne peuvent pas être présentés sans restriction comme d'excellens modèles; d'autres aussi ont été composés par des artistes médiocres, mais ceux-ci mêmes nous conservent souvent et nous transmettent l'idée de quelqu'ouvrage célèbre, quoique mal habilement imité, et ils servent aussi à éclaircir différens points d'érudition. *Voyez* Monumens.

Dans les monumens antiques, outre l'art, on admire comme caractères distinctifs la beauté des formes en général; la suprême beauté de la forme humaine, et sur-tout des têtes; la grandeur et l'élévation du caractère, l'expression haute et noble des passions, toujours cependant subordonnée à celle de la beauté. En général les anciens ont plutôt cherché à représenter la beauté idéale qu'à imiter simplement la nature. Pour parvenir à une grande perfection dans les arts, il faut étudier avec zèle les beaux monumens antiques, et former son goût en les contemplant et en les copiant, afin de lui donner cette justesse et cette grandeur qui caractérise les artistes grecs. Les peintres et les sculpteurs de l'école romaine, qui étoient plus que les autres à portée d'étudier ces grands modèles, ont été, par cette raison même, supérieurs à tous les autres artistes modernes. Les principaux restes des monumens d'architecture antique se trouvent en Grèce et en Italie; Rome, Florence, Paris, et plusieurs autres grandes villes possèdent des collections de belles statues antiques. Dans presque tous les pays de l'Europe, on possède des collections de pierres gravées et des médailles antiques; et ceux qui ne sont pas à portée de jouir des originaux, peuvent se procurer des empreintes toujours infiniment préférables aux gravures. L'étude de l'antique est donc indispensable aux artistes; c'est par cette étude que les plus grands artistes modernes, tels que Raphaël, Michel-Ange, ont atteint le degré de perfection qui en fait pour nous un objet d'admiration.

A-plomb, employé comme terme de musique, indique la précision dans la mesure, soit pour la voix, soit pour les instrumens. On chante d'*à-plomb*, lorsque l'on fait sentir sans dureté, mais avec une justesse rigoureuse, les temps forts de chaque mesure. On dit d'un violon qu'il manque d'*à-plomb*, parce qu'il traîne, parce que donnant à quelques notes trop de valeur, il ne se trouve pas arrivé avec les autres au commencement de la mesure, et les oblige à la ralentir ou à manquer d'ensemble.

Aplustre, ornement de la poupe des vaisseaux chez les Romains; il étoit composé de planches diversement découpées et coloriées. Il est

vraisemblable que l'aplustre servoit de girouette sur les vaisseaux des anciens. L'aplustre servoit quelquefois pour orner le fronton, la frise, ou la porte des temples consacrés à Neptune.

Apodipné, ou Apodeipne; chansons des Grecs pour l'après-souper. Les Latins les appeloient *postcœnia*.

Apodyterium, endroit de la palæstre ou des thermes dans lequel on se déshabilloit, soit pour le bain, soit pour les exercices gymnastiques. Les Romains nommoient aussi cette pièce *spoliatorium*; on s'y faisoit oindre et frotter le corps, avant de reprendre ses habits.

Apodyterium. *V.* Bain.

Apophyge, endroit où la colonne commence à sortir de sa base, et à s'élever.

Apotheca, cabinet, salle, cellier ou grenier, dans lequel les anciens renfermoient l'huile, le vin, etc.

Apothéose, cérémonie par laquelle on plaçoit un homme au rang des dieux. (*V.* le Dictionnaire mythologique au mot Apothéose.) L'usage de mettre parmi les dieux les mortels qui avoient rendus de grands services à leur nation, est très-ancien chez les Grecs. Ils ont consacré sur leurs médailles la plupart de ceux qu'ils regardoient comme les fondateurs des colonies et des villes. Dans la suite les princes vivans s'attribuèrent même sur les monumens le nom de *Dieu*. Pendant plusieurs siècles, les Romains s'étoient contentés de diviniser Romulus, fondateur de leur ville; ils n'imitèrent les Grecs, relativement à l'apothéose, que sous les empereurs. Il nous reste un grand nombre de monumens qui représentent des apothéoses romaines. On y voit ordinairement l'empereur enlevé par un aigle; ce qui a rapport à l'usage de lâcher un aigle attaché au sommet du bûcher, au moment où on y mettoit le feu. Dans les représentations des apothéoses des impératrices, il y a souvent un paon au lieu d'un aigle.

Les monumens les plus remarquables sur lesquels on voit des apothéoses, sont celle d'Homère, gravée et expliquée dans beaucoup d'ouvrages, et principalement dans le musée Pio Clémentin; l'apothéose de Romulus sur un diptyque des comtes des Gherardesca, publié par Buonarroti dans ses Observations sur les verres antiques; celle de Jules César, sur une pierre gravée du trésor de Brandebourg; celle d'Auguste sur une grande sardonyx du cabinet national, et sur une autre du cabinet de Vienne; celle de Germanicus sur une sardonyx du cabinet national; celle de Germanicus et d'Agrippine, sous les traits de Cérès et de Triptolème, sur un camée du même cabinet; l'apothéose de Titus sculptée dans la voûte de l'arc de Titus à Rome; celle d'Hadrien sur un bas-relief figuré dans le 5e volume du musée Pio Clémentin; ce même musée contient encore un autre bas-relief qui représente l'apothéose d'Antonin le Pieux et de Faustine; l'apothéose de Faustine sur un bas-relief du Capitole figuré dans le 5e volume du Supplément de Montfaucon. Sur les médailles, l'apothéose est figurée de différentes manières, celle des empereurs par la tête radiée, ou par l'aigle qui emporte l'empereur, ou par une thensa traînée par quatre éléphans ou quatre chevaux, ou par un phœnix, un bûcher, un autel, ou un temple, ou enfin par le mot *consecratio* sur le revers. L'apothéose des impératrices étoit indiquée souvent par un paon, ou un carpentum traîné par deux mules, ou un lectisternium de Junon.

Apothète ou Apothetus, nom d'un air de flûte des anciens.

Apothicairerie. On donne ce nom à la salle d'une maison, ou d'un hôpital où l'on tient en ordre les médicamens. Celle de Lorette en Italie, ornée de vases d'après le dessin de Raphaël, est regardée comme une des plus belles.

Appartement, suite de pièces nécessaires pour rendre une habitation commode. *Voy.* Maison.

Appoggiatura, sorte d'agrément de musique dont le nom vient du verbe *appoggiare*, appuyer, parce que la voix s'appuie sur la note au-dessus ou au-dessous de celle qu'elle veut faire entendre. L'*appoggiatura* donne au chant beaucoup de moelleux et de douceur, et ne convient pas aux chants fiers, majestueux, et aux morceaux qui exigent de la franchise, de la simplicité. C'est le seul agrément qu'on puisse se permettre dans le récitatif.

Appréciables; on appelle ainsi des sons dont on peut trouver ou sentir l'unisson, et calculer les intervalles. Euler donne un espace de huit octaves, depuis le son le plus aigu jusqu'au son le plus grave, appréciable à notre oreille. Dans la pratique on ne passe pas communément les bornes de cinq octaves. Il y a aussi un degré de force au-delà duquel le son ne peut plus s'apprécier. On ne sauroit apprécier le son d'une grosse cloche dans le clocher même; il faut en diminuer la force en s'éloignant pour le distinguer; de même les sons d'une voix qui crie, cessent d'être appréciables; c'est pourquoi ceux qui chantent fort, sont sujets à chanter faux. A l'égard du bruit il ne s'apprécie jamais; et c'est ce qui fait sa différence d'avec le son. *V.* Bruit et Son.

Apprêt; la couche de couleur dont on enduit la toile, le bois, le plâtre, le cuivre, sur lesquels on entreprend quelqu'ouvrage de peinture. Cette préparation regarde les marchands qui fournissent la toile ou les autres matières propres à devenir ouvrage de peinture; cependant il est de l'intérêt des artistes de veiller à la nature de l'apprêt qu'emploie le marchand, et au choix de la teinte de cet apprêt, qui influe beaucoup sur la facilité des travaux, ou sur la durée de l'harmonie et de l'accord des tableaux.

Apprêt (peinture d'), ou peinture sur verre; l'invention en est attribuée, par les uns à un peintre de Marseille, qui travailloit à Rome sous Jules II, et dont les Italiens doivent l'avoir appris; par les autres à un Hollandois nommé *Arnold Hort;* cependant on a des restes de peinture sur verre qui datent de la fin du 10, et du commencement du 11[e] siècle; et avant cette époque on avoit sans doute des vitres de verre coloré, ce qui peut avoir donné lieu à la peinture d'apprêt ou sur verre proprement dite, que quelques auteurs ont attribuée aux anciens; ceux-ci ont du moins connu l'art de colorier le verre. Dans le moyen âge on faisoit beaucoup d'usage de cette peinture dans les vitreaux des églises et des palais, il paroît qu'on vouloit par ce moyen, non-seulement décorer les églises, mais aussi y répandre une certaine obscurité propre à pénétrer les assistans d'une sainte terreur; on peut dire que la construction de nos anciennes églises convient en général à ce but. Le peintre applique sur le verre blanc une couleur transparente, car elle doit faire seulement son effet, quand le verre est exposé au jour; il faut que les couleurs qu'on y emploie soient de nature à se fondre sur le verre qu'on met au feu quand il est peint, et en cela la peinture sur verre ressemble beaucoup à celle en émail. Lorsque cette peinture étoit en vogue, on fabriquoit des verres de différentes couleurs, dont on composoit les dra-

peries, et qu'on tailloit suivant leurs contours pour les mettre en œuvre avec le plomb. Le principal corps de presque toutes ces couleurs, est un verre assez tendre, qu'on appelle *rocaille*, qui se fait avec du sablon blanc, calciné plusieurs fois, et jeté dans l'eau, auquel on mêle ensuite du salpêtre pour servir de fondant. On peint aussi à l'huile sur le verre avec des couleurs transparentes, et des huiles ou vernis colorés, qui servent de fond; quand elles sont sèches, on y met des ombres, et on emporte les clairs par hachures avec une plume taillée exprès. Ces couleurs à l'huile sur le verre, se conservent long-temps, pourvu que le côté du verre où est appliquée la couleur, ne soit pas exposé au soleil.

Dans le Musée des monumens françois à Paris, on conserve une belle collection de vitreaux peints. Le baron d'HOLBACH a publié l'*art de la verrerie de* NERI, commenté par MERRET, *et avec les notes de* KUNCKEL, *ou manière de faire le verre, d'y porter des couleurs, d'imiter les pierres précieuses*, Paris, 1750, 2 vol. et 1752, *in*-4°; Jacques de PAROIS, célèbre peintre sur verre, mort en 1660, a publié un ouvrage intitulé: *Peinture sur verre qui s'appelle d'apprêt*. On peut consulter sur l'histoire de cet art: l'*Origine de la Peinture sur verre*, Paris, 1693, *in*-12; un Mémoire dans les *mélanges artistiques* de M. MEUSEL, et un autre dans le 15e vol. du *journal pour l'histoire de l'art* de M. DE MURR. Albert Durer a beaucoup contribué à la perfection de cet art. Nicolas Besserer et Daniel Voelkert ont tâché de le rétablir à Augsbourg au milieu du 18e siècle, mais il paroît qu'ils n'ont pas eu grand succès. On a fait beaucoup d'éloge de la résurrection de J. C. peinte sur verre par Jérvaise, dans une chapelle à Londres, mais cet éloge paroît outré. *V*. VERRE.

APPUI. *V*. ACCOUDOIR. BALUSTRADE.

APPUI DE PUITS, ou *devanture de puits*; mur circulaire qui est hors de terre, couvert de sa mardelle, avec saillie en forme de plinthe; les petits appuis se font ordinairement d'une seule pierre; souvent on les fait en serrurerie à jour, il nous en reste des anciens ornés de bas-reliefs, tel est celui trouvé à Araceli sur lequel est figurée l'éducation d'Achille. *Voy*. MARDELLE.

APPUI ÉVIDÉ. On entend par ce mot, non-seulement les balustrades et les entrelas à jour de diverses espèces, et on appelle ainsi les *appuis* où il y a sous la tablette un grand abat-jour carré. On en voit ainsi à plusieurs palais de Rome.

APPUI-MAIN, baguette que les peintres appuient de la main gauche sur le chevalet, pour procurer un soutien à la main droite qui opère.

APPUYÉ (TRILLE); quelques musiciens appellent *trille appuyé* celui qu'on ne commence pas brusquement, mais qu'on prépare en quelque sorte de la note supérieure, quelquefois aussi de la note inférieure. *V*. APPOGGIATURA.

APRÈS, D'APRÈS, on dit travailler, dessiner, modeler d'après la nature, d'après l'antique, d'après Raphaël, etc.; manière de s'énoncer consacrée dans le langage des artistes. En italien *appresso*, signifie *près*, *auprès*; il paroît qu'en francisant ce mot, on a dit *après* et *d'après* au lieu de *près*. Dessiner ou peindre près de la nature, près de l'antique, près de Raphaël, signifie donc clairement que pour imiter ces modèles, il faut les avoir sous les yeux, et qu'on se propose d'approcher autant qu'il est possible de leur perfection.

APRETÉ. Dans les arts en général ce mot exprime la dureté du style et de la manière dans le dessin et la composition. En architecture,

ce mot exprime le serrement des entre-colonnemens, et cette espèce de dureté que l'effet du jour produit dans les colonnades par la densité des colonnes. Les anciens estimoient beaucoup cette manière âpre et serrée d'entre-colonnemens. On remarque cette disposition sur-tout dans les plus anciens monumens des Grecs. Aux temples doriques de la Grèce, les entre-colonnemens ont tout au plus un diamètre et demi ; les Romains les élargirent beaucoup plus, et s'éloiguèrent insensiblement de la manière des Grecs. Beaucoup d'architectes modernes ont outrepassé les bornes dans l'espacement des colonnes, ce qui fait que leur architecture ne produit souvent aucun effet. Ils ont pris pour modèles quelques monumens d'architecture qui n'appartiennent pas aux bons siècles, tels que le palais de Dioclétien à Spalatro en Dalmatie, etc. etc.

Apsis ou Absis, partie intérieure des anciennes églises, où le clergé étoit assis et où l'autel étoit placé. On lui donnoit ce nom, parce qu'elle étoit bâtie en voûte ou en arcade, appelée par les Grecs apsis. L'apsis étoit bâtie en figure hémisphérique et consistoit en deux parties ; l'autel, et le presbytère ou sanctuaire. Au milieu de ce demi-cercle, séparé de la nef par une grille, étoit placé le trône de l'évêque ; et ce dernier portoit aussi quelquefois le nom d'*apsis*, du lieu où il se trouvoit. On l'appeloit encore *apsis gradata*, parce qu'il étoit élevé de quelques degrés au-dessus des siéges des prêtres ; ensuite on le nomma *exhedra*, puis trône et tribune.

Apycni. Les anciens appeloient ainsi dans les genres épais trois des huit sons stables de leur systême ou diagramme, lesquels ne touchoient d'aucun côté les intervalles serrés ; savoir : la proslambanomène, la nète synnéménon, et la nète hyperboléon. Ils appeloient aussi Apycnos ou non épais, le genre diatonique, parce que dans les tétracordes de ce genre, la somme des deux premiers intervalles, étoit plus grande que la troisième *V.* Épais, Genre, Son et Tétracorde.

Aqua, nom par lequel les Romains désignent les *aqueducs*. *Voyez* ce mot.

Aqueduc. Ce mot dérive du latin, *aquæ ductus, conduit d'eau*, il désigne un canal construit en pierres ou en maçonnerie, pour conduire à travers un pays inégal une certaine quantité d'eau et lui donner une pente réglée; ce canal se trouve quelquefois sous terre, quelquefois immédiatement au-dessus, et quelquefois il est élevé sur un ou plusieurs rangs d'arcades. On distingue deux sortes d'aqueducs, ceux *apparens* et ceux *souterrains ;* les premiers sont construits à travers les plaines et les vallées. et composés de trumeaux et d'arcades, comme ceux qu'on voit dans la campagne de Rome ; tels sont en France les aqueducs du Gard, de Marly, d'Arcueil, et de Bucq près de Versailles. Les aqueducs *souterrains*, sont percés à travers les montagnes, et couverts en dessus de voûtes ou de dalles de pierre. Tels sont ceux de Roquencourt, de Belleville, et du Pré St. Gervais. Ces deux sortes d'aqueducs ont été souvent réunis et employés simultanément.

On distribue encore les *aqueducs* en simples, doubles et triples, selon qu'ils sont composées d'un, de deux ou de trois rangs d'arcades, l'un au-dessus de l'autre. Les aqueducs ont été inconnus aux Grecs ; les Romains se sont long-tems contentés de l'eau du Tibre; mais l'éloignement des canaux quand la ville s'agrandit, rendit le transport de l'eau incommode. Ils imaginèrent, dans l'an de Rome 441, des conduits pour amener l'eau des sources. Les aqueducs de tout genre étoient très-multipliés, et une des merveilles de Rome. Le consul Fron-

tin, qui avoit l'inspection des aqueducs sous l'empereur Nerva, a fait un traité sur ce sujet; il y parle de neuf aqueducs, qui avoient 13,594 tuyaux, d'un pouce de diamètre. Procope, qui a écrit après lui, compte 14 canaux portés par les 9 aqueducs. Ces constructions servoient à faire venir l'eau d'endroits distants de Rome de 30, 40, à 60 milles. Ces aqueducs ne vont que par des sinuosités fréquentes, peut-être pour rompre par ces détours, la trop grande impétuosité de l'eau qui coulant en ligne droite dans un espace aussi considérable, auroit toujours augmenté de vîtesse, et auroit nui aux canaux en peu de temps.

Ces aqueducs sont en général désignés par le nom du lieu d'où l'eau venoit ou de la personne qui les a fait bâtir, joint à celui *aqua* (eau). Quelques auteurs veulent regarder l'*aqua marcia* comme le plus ancien aqueduc parce qu'on l'attribue aussi à Ancus Martius tandis qu'il est dû au préteur Quintus Marcius Rex : il est figuré sur les médailles de la famille Marcia, mais l'*aqua appia* est l'aqueduc le plus ancien ; il est dû au censeur Appius Claudius, l'*aqua Marcia* vient après. Les autres aqueducs renommés sont *aqua tepula*, *aqua Julia*, *aqua Virgo*, *anio Vetus*, *aqua Alsietina* ou *Augusta ; aqua Claudia*, *aqua Crabra* ou *damnata*, *aqua Trajana*, *aqua Alexandrina*, *aqua Septimiana* etc. Le plus beau de tous les aqueducs de Rome, est celui appelé *aqua Claudia*, construit sous l'empereur Claude. Les Romains ont bâti des aqueducs dans presque tous les lieux où leur domination s'étoit établie; à Catane, à Salone, à Smyrne, à Ephèse, à Alexandria-Troas, à Evora, à Athènes. On peut citer comme des chefs-d'œuvre en ce genre, l'aqueduc de Ségovie, celui de Metz, et celui de Nismes, connu sous le nom de Pont du Gard. On voit encore à Arcueil, quelques restes de l'ancien aqueduc bâti par les Romains.

Les modernes ont construit en ce genre peu d'ouvrages qu'on puisse mettre en parallèle avec ceux des anciens; le seul qu'on puisse leur comparer, est le grand aqueduc de Caserte, appelé *Aquedotto Carolino*, bâti par Vanvitelli, et qui amène des eaux de neuf lieues, aux jardins et au palais du roi de Naples. L'aqueduc de Maintenon, s'il eût été terminé, auroit aussi trouvé sa place à côté des plus vastes ouvrages de l'antiquité, et eût effacé toutes les constructions modernes en ce genre.

Arabesques, Grotesques, Moresques. On appelle ainsi les ornemens composés d'un mélange bizarre de fleurs, de fruits, de représentations d'édifices, et d'autres objets auxquels on joignoit quelquefois des figures d'homme et d'animaux véritables ou imaginaires. Ces ornemens sont employés en sculpture et en peinture, et souvent l'architecture en tire parti pour décorer des murs, des panneaux, des montans de porte, des pilastres, des frises, et quelquefois même des voûtes et des plafonds. C'est aux arabes que les temps modernes doivent le nom plutôt que le goût de l'*arabesque*. On doit placer son origine dans des temps très-anciens. Quelques auteurs en ont cherché l'origine dans les ornemens composés de feuilles et de fleurs, dont les Grecs et même les Ægyptiens ont décoré leurs édifices, qu'on voit sur les vases antiques servir de bordure, et que par la suite on avoit composé d'une manière plus variée. Cependant quelque ressemblance qu'il y ait entre ces ornemens et ce qu'on appelle arabesques, il ne paroît pas qu'ils aient donné lieu à ces derniers, qui contiennent beaucoup de détails qui ne se trouvent point dans ces bordures et ces ornemens. L'idée des arabesques paroît plutôt avoir été suggérée aux Grecs par les tapisseries

orientales qu'ils aimoient beaucoup, et sur lesquelles étoient peintes, tissues ou brodées les compositions les plus bizarres de plantes et d'animaux. C'est même à ces compositions que l'on doit l'origine de plusieurs animaux fabuleux, tels que les griffons, les centaures, etc. Les Grecs nommoient ces tapis *zodia*, à cause de ces figures bizarres d'animaux. Il n'est guère possible de dire avec certitude si les Grecs ont employé les arabesques d'abord comme encadrement des peintures des murs dans l'intérieur des appartemens, ou comme ouvrage de sculpture pour orner l'extérieur de leurs édifices. Cette dernière opinion est la plus vraisemblable, parce que dans les édifices qui datent de la meilleure époque de l'art, tels que le temple d'Apollon Didyméen, près de Milet, la frise est ornée de plantes et de griffons, et qu'il y a des chapiteaux, des pilastres, avec des ornemens semblables aux arabesques, et qui réprésentent tantôt des acanthes entrelacées avec art, tantôt des génies qui sortent des acanthes. On peut croire aussi que l'extérieur et l'intérieur des bâtimens, a été orné de ces mêmes arabesques, à cela près que dans l'intérieur pour encadrer les peintures de mur, les artistes pouvoient se permettre plus de variété que dans les ornemens de sculpture placés à l'extérieur des édifices, auxquels ils donnoient un plus grand degré de simplicité.

Les arabesques ont passé des Grecs aux Romains, et il est vraisemblable que ces derniers ont appris à les connoître à Alexandrie, d'où ils paroissent avoir été introduits à Rome, sous le règne d'Auguste. Aussi Vitruve qui a vécu à cette époque, parle-t-il de ces ornemens qu'il désigne par ces expressions *audacia ægyptiorum in pictura* comme d'objets nouvellement introduits à Rome.

Les Romains estimoient l'art pour avoir l'occasion de montrer leurs richesses et de satisfaire leur penchant pour la magnificence. Cette disposition introduisit peu à peu plus de luxe dans ces ornemens, non-seulement quant à l'exécution, mais aussi quant à la composition, qui devint plus riche et plus variée. Ce sont des plantes et des feuillages entrelacés d'une manière légère et agréable, quelquefois on y voit une figure sortir du calice d'une fleur. Les vases grecs offrent aussi quelquefois la même réprésentation; d'autres fois un animal serpente dans ces ornemens; ou un temple s'élève sur des colonnes minces et foibles, ou c'est un léger édifice soutenu par des végétaux, ainsi qu'on le voit dans les peintures d'Herculanum; et pour mieux varier l'ensemble et lui donner quelquefois une certaine signification, on y trouve un tableau charmant ou un beau bas-relief.

Vitruve blâme et rejette l'usage de ces arabesques, parce qu'on y remarque une union trop peu naturelle d'objets les plus disparates. Peut-être qu'il n'a pas tout-à-fait tort. Cependant il paroît aller trop loin. On ne doit pas soumettre à un examen trop sévère et trop méthodique, les arabesques, ces productions agréables de l'imagination. Lorsqu'ils sont composés et adoptés avec discernement, et exécutés avec soin et exactitude, ils méritent au contraire d'être accueillis à cause de leur variété ravissante, de leurs belles couleurs qui flattent les yeux, de l'agrément qui leur est particulier, de la surprise qu'ils causent, et par laquelle ils occupent l'imagination d'une manière agréable. Il est vrai que les peintures antiques de cette espèce qu'on a trouvé dans les bains de Titus et de Livie à Rome, dans la ville de l'empéreur Adrien à Tivoli, dans les édifices d'Herculanum, de Pompeïa et ailleurs, sont quelquefois trop chargées; cependant il faut convenir que cette richesse

même, cette variété infinie dans la composition, nous les rendent précieuses, en ce qu'elles deviennent pour nos artistes une source inépuisable des plus beaux ornemens. Les anciens artistes qui ont employé ces ornemens, ne se sont pas servilement astreints à des règles, mais ils se sont abandonnés absolument à leur imagination, pour produire toujours quelque chose de nouveau et d'extraordinaire, et pour surprendre d'une manière agréable par des compositions singulières.

L'arabesque se soutint à Rome malgré les censures de Vitruve et de Pline. On en retrouve des vestiges jusques dans les derniers monumens du bas âge. On le voit accompagner les édifices gothiques; les vitraux, les mosaïques, et les pavés en sont encore remplis. Les Arabes en lui donnant leur nom, le propagèrent et le portèrent dans ces temps de barbarie à toute la perfection dont alors il étoit susceptible. Néanmoins ces imitations s'éloignent beaucoup de l'arabesque des anciens. L'arabesque gothique n'en a plus que l'exagération sans en avoir la gaîté. Un mélange nouveau de sujets chrétiens et païens l'a rendu plus burlesque. Les nombreux défauts qu'on y remarquoit, et sur-tout le discrédit où étoit tombé l'architecture gothique, auroit fait disparoître pour toujours l'arabesque, lorsque la découverte des ruines antiques qui en offroient les bons modèles, en ressuscita le goût avec celui des autres arts. Raphaël vit dans l'arabesque un moyen de faire renaître ou d'améliorer le goût des ornemens et tous les détails de décoration condamnés jusqu'alors à l'aride monotonie et à la sécheresse du gothique. L'arabesque fut alors employé de nouveau sur-tout par Raphaël, à la décoration des plus grands palais. Mais aucun des autres peintres ne l'a su bien imiter, et les seuls beaux arabesques de l'Italie, sont de lui ou de son école. Raphaël conçut dans les compositions de ses arabesques un plan, et y appliqua un système qui paroît n'avoir pas existé dans celles des anciens. On peut citer comme modèles en ce genre, sa belle allégorie des Saisons et une arabesque qui représente les âges de la vie, sous la forme des Parques. Après la mort de Raphaël, l'arabesque dégénéra en Italie pour le goût et l'exécution : enfin il changea de formes et de proportions. Aux légèretés, aux badinages grotesques succéda alors le goût gigantesque de décoration, dont Michel-Ange avoit donné dans la chapelle Sixtine des modèles imposans, et on ne tarda pas d'abuser de ce goût. Enfin depuis les découvertes d'Herculanum, de la villa Negroni etc. l'imitation de l'antique a ramené de nouveau en Italie le goût de l'arabesque. En France, Primatice, Rozzo et d'autres italiens appelés par François I, introduisirent, moins l'arabesque en lui-même que la décoration gigantesque, ainsi qu'on en pouvoit juger par les sculptures du château de Gaillon et les peintures de Fontainebleau. Ce goût régnoit encore en Italie du temps de Louis XIV; il étoit celui des Carrache et d'autres artistes. Les artistes français que ce monarque envoya s'y former, l'en rapportèrent : on en voit des preuves à Versailles; il fut commun à Lebrun, à Mignard, etc. Il domine dans tous les ouvrages du XVIIe siècle. Audran a cependant peint de véritables arabesques avec beaucoup de feu, dans les châteaux de Seaux, de Meudon, de Chantilly, mais le goût n'en devint pas général. Les arbesques de Berin, de Gillot et de Vateau, dont on s'est servi pour fabriquer aux Gobelins et à la Savonnerie, quelques tapisseries des appartemens du roi, des paravens, des portières et d'autres meubles de cette espèce, auxquels on appliqua ces sortes d'ornemens, ne méritent pas d'être cités avec éloge. C'est une

observation générale trop souvent négligée, que l'arabesque ne doit être traité qu'en petits objets ; une trop grande proportion lui fait perdre tout son esprit, et le prive de tout son charme. L'arabesque ne doit point paroître non plus dans les lieux qui exigent de la gravité, qui doivent inspirer le respect. Un des avantages les plus réels qu'il présente, c'est de pouvoir s'accommoder à l'irrégularité des pièces, et à leurs dispositions, parce qu'avec des arabesques on peut décorer heureusement telle surface que ce soit. *Voyez* Bordures.

Aræostylos ; c'est ainsi que Vitruve appelle celui des cinq entre-colonnemens dont il fait mention, où la distance entre les colonnes étoit plus considérable que trois diamètres. La disposition des temples toscans indiquée par Vitruve, doit faire penser, que l'aræostylos étoit sur-tout employé pour l'architecture toscane. Le diamètre inférieur du fût des colonnes de l'aræostylos étoit la huitième partie de leur hauteur.

Aræosystyle. Manière moderne d'espacer les colonnes suivant le *systyle*, (*V.* ce mot) et l'*aræostyle;* elle fut inventée par Perrault, et consiste à accoupler les colonnes et à les joindre deux à deux, en mettant l'espace de deux entre-colonnemens en un. Cette méthode a été fortement combattue comme vicieuse, par Blondel, dans ses leçons d'architecture.

Arbitrio, *V.* Cadenza.

Arbre. Plusieurs architectes rapportent aux arbres, l'origine des colonnes qu'ils disent en être l'imitation. L'art de donner aux arbres, ou dumoins aux arbrisseaux, différentes formes de fantaisie pour en faire un ornement, paraît avoir été connu des anciens. Par la lettre où Pline le jeune fait la description de sa maison de Toscane, on voit qu'il y avoit des endroits de son jardin où le buis figuroit des bornes, des pyramides ; d'autres où il représentoit des lettres, les noms du maître de la maison et de l'ouvrier. Cependant il ne paroît pas que ces jardins dont parle Pline, ressemblassent pour cela aux jardins français modernes, où tout est uni, nivelé et aligné ; Pline ne parle que de simples arbustes ainsi découpés, et seulement d'une portion d'ornement d'un jardin très-grand et très-diversifié. Ce sont les Hollandais qui ont introduit dans les temps modernes le goût bizarre de donner aux arbres différentes figures d'animaux ou idéales. Il est heureusement entièrement passé de mode.

Arbrisseaux. Ils servent dans les jardins à varier et à nuancer le tableau général, en composant de petits bocages, des plantations distinctes par leur peu d'élévation, ou en formant de simples buissons. Ils tapissent les murs des pavillons, les cabinets ; on les courbe en berceaux ; on les entrelace autour des arbres pour orner les troncs. Ils parent les bosquets, encadrent les promenades, relèvent les plate-bandes des parterres. On les met aussi dans des vases pour orner les terrasses, les parterres et les appartemens.

Arc. Construction terminée en dessous par une surface courbe. La forme des arcs sert souvent à déterminer le style de l'architecture, principalement dans les édifices du moyen âge.

Arc plein-cintre, est formé par une demi-circonférence de cercle, de sorte que l'élévation du centre est égale à la moitié de la largeur.

Arc surhaussé, est celui dont la hauteur du cintre est plus grande que la moitié de la largeur de l'arc.

Arc surbaissé, celui dont la hauteur du cintre est moindre que le demi-diamètre. Les ouvriers appellent les arcs surbaissés, *anses de panier*.

Arc bombé, est un arc surbaissé dont le cintre est formé par un seul arc de cercle ; les anciens ont

presque toujours fait les arcs surbaissés d'un seul arc de cercle. Cette manière est plus solide et plus agréable que les anses de panier, dont la courbure inégale produit toujours un mauvais effet.

Arc buttans, ceux que l'on construit à l'extérieur des édifices pour servir à contrebutter des voûtes. Les anciens n'ont jamais employé les arcs buttans ou contreforts, qu'au soutien des murs. L'enceinte extérieure des édifices gothiques est toujours entourée d'un grand nombre d'arcs buttans et de contreforts, qui les déparent.

L'*Arc composé* ou *angulaire*, celui qui est formé de deux arcs diminués joints ensemble; dans sa corde il a deux centres de deux lignes courbes qui s'entrecoupent l'une l'autre.

Arc de cercle ralongé, il est fait d'une ligne elliptique, comme on le pratique aux rampes des escaliers.

Arc de cloître. Voyez VOUTE.

Arc diminué, il est fait d'une portion de cercle de 60 degrés: on pratique quelquefois cet arc aux croisées.

Arc doubleau, bandeau en saillie sur le nud d'une voûte qui le traverse dans le sens de sa courbure, et semble doubler la voûte en cet endroit, pour la rendre plus forte. On y taille souvent de la sculpture par compartimens, comme à l'église de l'hôtel des Invalides, ou bien en manière de frise continue.

Arc droit, celui dont la direction est perpendiculaire à sa face.

Arc en anse de panier, arc qui est surbaissé, et par conséquent plus plat que celui qui est formé par une portion de cercle.

Arc de côté ou biais, celui dont les piédroits ne sont pas d'équerre par leur plan, comme on le pratique aux portes biaises.

Arc en berceau. *Voy*. BERCEAU.

Arc en décharge, celui qu'on fait pour soulager une plate-bande ou poitrail, et dont les retombées portent sur les sommiers.

Arc en talus, celui qui est percé dans un mur en talus.

Arc gothique, celui dont le cintre est formé par deux arcs de cercle qui se croisent au sommet. Ils ont été en usage sur-tout depuis le 10e jusqu'au 16e siècle. (*Voy*. OGIVE.) Les voûtes de ces temps ne sont même qu'un assemblage d'arcs qui se croisent de différentes manières et qui sont réunies par des pendentifs. Les arcs gothiques sont sur-tout à préférer dans les cas qui exigent que les arcades ayent plus de hauteur de cintre que de diamètre.

Arc rampant, est celui dont les naissances sont d'inégale hauteur. On en fait usage dans les rampes d'escalier, sous les toits à une seule pente, et pour contrebutter les nefs des églises ou autres édifices.

Arcs renversés, ceux qui sont destinés à consolider les fondemens d'un édifice, en réunissant par le bas des piliers isolés, afin que l'effort de la pesanteur se fasse sur une plus grande superficie de terrein, et qu'une partie ne puisse pas agir sans l'autre. On a fait usage de ces arcs pour la construction des fondemens du Panthéon de Paris. Selon Piranési, les piles des ponts antiques étoient réunies par un arc renversé, qui formoit avec le cintre de l'arche, un œil rond.

ARC TRIOMPHAL ou ARC DE TRIOMPHE, monument qui consiste en de grands portiques élevés à l'entrée des villes, sur des rues, sur des ponts, ou sur des chemins publics, à la gloire d'un vainqueur qui a mérité les honneurs du triomphe, ou en mémoire de quelqu'événement important : quelques-uns de ces arcs ne sont que des monumens honorifiques consacrés par la reconnoissance ou l'adulation, à la mémoire de ceux qui en furent l'objet. Sur ceux-ci, on ne voit aucun vestige de trophées de triomphe, ni de vic-

toire; tandis que les premiers sont chargés d'inscriptions en l'honneur du triomphateur, de bas-reliefs réprésentant les armes des ennemis vaincus, les monumens des arts qui ont orné sa marche triomphale. Plusieurs de ces arcs paroissent avoir servi en même temps, et de monumens triomphaux, et de portes de ville. L'invention des arcs de triomphes, est due aux romains. Les premiers arcs qui furent construits du temps de la république romaine, n'avoient rien de magnifique; ils doivent, probablement leur origine à la *porte triomphale*, qui étoit dans le quartier où est aujourd'hui S.-Pierre, et qui avoit reçu son nom de ce que c'étoit par-là que ceux qui obtenoient le triomphe, entroient dans Rome. On ornoit d'abord cette porte dans de semblables occasions d'images de la victoire. Dans la suite on bâtit aux différentes entrées de Rome, des portes semblables pour des triomphes particuliers, et elles furent décorées d'ornemens caractéristiques et d'inscriptions honorifiques, on en éleva dans les provinces qui rappeloient aussi les avantages que le vainqueur leur avoit procurés par sa victoire. Il paroît que sous la république on ne se servoit que de la porte triomphale. Cicéron fait à la vérité mention de plusieurs arcs, tels qu'un arc de Fabius à Rome, un autre de Verrès sur la place publique de Syracuse, et surmonté de la statue de Verrès; mais comme il ne les cite qu'en passant, sans parler de leur destination, on ne peut pas en conclure avec certitude que c'étoient des arcs de triomphe. Si le silence d'un auteur pouvoit prouver quelque chose, on pourroit dire que du temps de Vitruve il n'en existoit pas encore, parce qu'il n'en parle point.

Pendant long-temps ce n'étoit qu'un arc plein-cintre, au-dessus duquel on plaçoit les trophées et la statue du triomphateur. Dans la suite la forme des arcs s'agrandit, et on les couvrit entièrement d'ornemens de tout genre. Leur masse formoit un quarré percé de trois arcades couronnées par un attique très-élevé, qui recevoit des inscriptions, et quelquefois des bas-reliefs et qui supportoit les statues équestres, les chars de triomphe ou d'autres objets analogues au monument, ainsi que nous le voyons par les médailles sur lesquelles se trouvent des représentations d'arcs de triomphe. Les archivoltes furent ornées de victoires tenant des palmes, des couronnes. Dans les premiers temps, lorsque les triomphateurs passoient sous les arcs de triomphe, qu'on n'élevoit que pour la cérémonie, il y avoit au sommet de l'arc, de petites figures de victoires ailées et suspendues, qui, par le moyen de poulies, descendoient et plaçoient une couronne sur la tête du vainqueur. De-là les victoires ailées qu'on voit sur tous ces arcs. La porte Capène ou triomphale, située au commencement de la voie Appia, près du Tibre, étoit celle où le sénat alloit en corps recevoir le vainqueur.

Les arcs de triomphe varient quant à la construction, à la forme et à la décoration. Les premiers et les plus simples, n'étoient composés que d'une seule arcade ornée de colonnes doriques ou toscanes, sans stylobate, et plusieurs de ces arcs n'avoient point d'impostes. Sur les médailles on en voit encore de différentes formes. Les arcs encore existans aujourd'hui nous offrent trois espèces très-distinctes; ceux qui ne consistent qu'en un seul arc, tels que les arcs de Titus à Rome, de Trajan à Ancône, etc. Ceux qui sont formés de deux arcades, tels que les deux de Vérone; ceux-ci paroissent avoir en même temps servi de portes de ville. Ces arcs doubles conviennent bien à cette destination en présentant deux issues, l'une pour l'entrée, et l'autre pour la sortie; ils n'ont aucune analogie avec la mar-

che du triomphe qui exige un arc principal et distingué dans le milieu. De ce genre est la troisième espèce composée de trois portiques, dont deux plus petits accompagnent le plus grand de chaque côté. Tels sont ceux de Septime Sévère et de Constantin à Rome; celui d'Orange, etc. Le petit arc de Septime Sévère, dit l'arc des Orfèvres, ou des marchands du *forum boarium*, peut encore se ranger dans une classe à part. Il n'est point voûté, mais fait en plate-bande. Sa petitesse a pu occasionner ce genre de construction. L'arc connu aujourd'hui sous le nom d'arc de Constantin à Rome, est le plus considérable, et grace aux restaurations et aux restitutions des figures que fit faire le pape Clément XII, le mieux conservé de tous les grands arcs antiques. Comme la plupart des bas-reliefs de cet arc représentent les victoires de Trajan, il est très-vraisemblable que cet arc, quoiqu'il porte aujourd'hui le nom de Constantin, est le même que celui qui fut élevé en l'honneur de Trajan, par ordre du sénat. Du temps de Constantin, la décadence de l'art étoit telle, qu'on n'auroit pas su construire un édifice aussi beau que cet arc. On prit donc le parti de se servir de l'arc de Trajan et d'y appliquer quelques bas-reliefs en l'honneur de Constantin, et relatifs à la victoire remportée par cet empereur sur Maxence. De-là le mélange singulier de bon et de mauvais goût dans les bas-reliefs dont cet arc est orné, et parmi lesquels ceux du temps de Trajan se distinguent facilement de ceux exécutés du temps de Constantin. L'arc est enterré aujourd'hui jusqu'à la hauteur des piédestaux des colonnes. L'arc de Septime Sévère placé au bas de la montée du Capitole, et enterré en partie, ressemble beaucoup à celui de Constantin; mais il y règne plus d'ensemble, parce que tout y a été fait exprès pour la place. On le voit aussi figuré sur une des médailles de ce prince. L'arc de Titus est le plus considérable de Rome, après les deux précédens. Ce monument composé d'une seule arcade, est le premier où l'on voye employé l'ordre composite. Il fut construit après la mort de cet empereur, qui y est appelé *Divus*, et dont on voit l'apothéose au milieu de la voûte. Les autres arcs de Rome, tels que ceux de la porte S.-Sébastien, et de la porte S.-Laurent, celui de Galien n'ont rien de remarquable du côté de l'art.

Les villes de l'empire s'empressèrent aussi d'élever des monumens pareils. Un petit arc placé sur la voie Flaminienne, et appelé *Arcus Portugalliæ*, fut abattu par ordre du pape Alexandre VII, et les sculptures en furent placées au Capitole. Cet arc avoit été construit des ruines d'autres édifices. L'*arc de Benevent* élevé en l'honneur de Trajan, est un des restes les plus remarquables de l'antiquité, autant par les sculptures que par l'architecture; l'ordre qui le décore, est composite. Les bas-reliefs dont il est orné, sont du même goût que ceux de l'arc de Constantin à Rome. Ils réprésentent différentes actions de la vie de l'empereur Trajan, et cet arc ne le cède point à ceux de Rome pour la grandeur du style, et la sage hardiesse de l'exécution. Ce beau monument est trop peu connu, parce qu'il ne se trouve pas sur la route ordinaire que parcourent en Italie les artistes et les amateurs.

Les arcs de Titus à Rome, et celui de Trajan à Benevent, ont entr'eux tant de ressemblance jusques dans les plus petits détails, qu'il paroît démontré au C. Legrand, que l'un est la copie de l'autre, ou qu'ils ont été construits par le même artiste.

L'arc de Trajan à Ancône, est aussi un des plus beaux ouvrages de l'architecture antique. Il est placé sur la jetée du port, et à l'entrée

du mole ; il est très-bien conservé. Il n'a été dépouillé que des accessoires et des ornemens de bronze. Il est décoré de quatre colonnes corinthiennes posées sur des piedestaux. Le principal mérite et le charme de cet arc, consistent dans la beauté de la construction, l'élégance des formes et des proportions, et une grande simplicité.

L'*arc de Rimini* élevé en l'honneur d'Auguste, à l'occasion du rétablissement de la voie Flammienne, depuis cette ville jusqu'à Rome, est le plus ancien de tous les arcs antiques, et pour l'ouverture, le plus grand de tous ceux qui existent. L'*arc de Pola* en Istrie, est regardé comme un monument du siècle d'Auguste, à cause de la beauté de son architecture et de ses ornemens, et du rapport de goût qu'on y remarque avec les temples de la même ville, qui sont indubitablement du règne de cet empereur. L'*arc de Vérone* appelé de *Castel Vecchio* ou de *Gavius*, n'a de remarquable que le nom de son auteur, Vitruve, qui en fut l'architecte, mais qui n'est pas le même que celui qui a composé le traité d'architecture. L'*arc d'Auguste à Suze*, petite ville du Piémont, est d'une grande simplicité ; il a l'avantage d'être encore parfaitement conservé, et de se trouver aujourd'hui dégagé d'une tour fort élevée, qui détruisoit autrefois son effet.

La France méridionale offre plusieurs arcs de triomphe antiques. On ne voit plus que les ruines de ceux de *Cavaillon* et de *Carpentras*. Celui de *S.-Remi* est plus entier ; il n'a qu'une seule arcade au-dessus, et aux deux côtés de laquelle sont placées des victoires. Sur le pont antique de *S.-Chama*, entre Aix et Arles, sont deux arcs de triomphe, aux deux extrémités du pont. Mais le plus beau monument que la France possède en ce genre, est l'*arc d'Orange*, qu'on croit, sans aucune certitude, être celui de Marius, érigé en l'honneur de sa victoire sur les Cimbres, les Teutons et les Ambrons. Ce qu'on appelle à Reims *la porte de Mars*, dont les colonnes sont engagées dans les murs de la ville, n'est autre chose que les restes d'un arc de triomphe à trois portes, érigé selon l'opinion commune, en l'honneur de Jules César ou de Julien. On voit encore à Reims à l'entrée de la rue Barbastre, les restes d'une porte antique, dite *porte bâsée*, mais elle est très-mutilée.

Dans les temps modernes, on a souvent construit des arcs de triomphe à l'occasion de l'entrée solemnelle d'un monarque. Ce fut surtout au siècle de Louis XIV qu'on s'efforça en France de rivaliser avec les anciens, dans la construction de cette espèce de monumens. Paris en compte deux élevés à la mémoire de Louis XIV ; celui de la porte S.-Denis, érigé en mémoire du passage du Rhin à Tolhuis, et de la prise de Maëstricht en 1673 ; et celui de la porte S. Martin, élevé en 1674, en mémoire de la prise de Besançon, de Limbourg, et des victoires remportées sur les armées impériales, espagnoles et hollandaises. On reproche à l'un et à l'autre d'avoir trop peu de profondeur, et aux ornemens du premier en particulier de présenter des idées disparates et composées. On y apperçoit une ambitieuse affectation de surpasser les anciens par une réunion d'objets imités cependant d'après eux. On y reconnoît à la fois la base de la colonne Trajane, l'obélisque de S. Pierre, supporté par des lions, les trophées de Marius, les archivoltes des arcs antiques, et les principales formes de ces monumens. L'arc appelé *porte S. Bernard* n'existe plus, il étoit du nombre de ceux qui n'ont de commun que la forme avec les arcs de triomphe, et parmi lesquels on doit aussi compter l'*arc du pont de Xaintes*, celui de la *ville*

de Nismes, découvert en démolissant une partie des murailles modernes en 1790, etc. Il y en avoit un quatrième érigé à l'entrée du fauxbourg S. Antoine en l'honneur de Henri II; Louis XIV l'avoit fait restaurer et augmenter de deux autres arcs par François Blondel. Il a été détruit lorsqu'on a élargi cette entrée de Paris. Ce même prince avoit projeté d'ériger au bout du fauxbourg S. Antoine, un arc de triomphe, par lequel il prétendoit effacer toutes les merveilles des Romains. On avoit adopté les dessins de Claude Perrault et jeté les fondemens avec une solidité incroyable; mais les finances ne permirent pas de construire le reste de l'édifice autrement qu'en plâtre et après la mort de Louis XIV, on ne s'occupa plus de ce projet.

L'Italie compte aussi quelques monumens modernes de ce genre. Devant la porte de Bologne à Florence il y en a un très-magnifique, dans la forme et les proportions des grands arcs antiques; il fut élevé en 1739, à l'occasion de l'entrée de François I, alors grand-duc de Toscane. A Naples au château neuf, on voit un arc de triomphe tout en marbre et orné de beaucoup de statues, il fut élevé au roi Alphonse en mémoire de son entrée. A Vicence, au sortir de la ville, on entre dans le Champ-de-Mars par un arc de triomphe d'une bonne proportion. Dans la même ville on admire un arc de Palladio, qui fait l'ouverture d'un escalier de 290 marches qui conduit à l'église de la Madonna del monte. On y observe de l'élégance, de la pureté et de belles proportions. Le grand portail du palais du roi de Prusse à Berlin, a été construit à l'imitation de l'arc de Septime Sévère.

On peut consulter sur les arcs de triomphe antiques, l'ouvrage de BELLORI; celui de SUARÈS, sur l'arc de *Septime Sévère; l'arc de Benevent* publié à Rome en 1739 et 1770; et *celui de Titus* publié à Paris en 1770, ainsi que ce qu'en a rapporté MONTFAUCON. Plusieurs auteurs ont donné des projets d'arcs de triomphes, tels que l'*arc de triomphe en obélisque pour la place Dauphine*, gravé par CHAUVEAU; l'*arc de triomphe à l'honneur de Louis-le-Grand; deux arcs de triomphe* gravés par LE PAUTRE.

Les médailles offrent souvent des arcs de triomphes, dont plusieurs n'existent plus. Sur une médaille d'Auguste il s'en rencontre un d'une forme particulière : il consiste en une grande arcade ornée de deux colonnes qui portent un entablement surmonté d'un attique, et en deux portes quarrées plus petites lesquelles sont accompagnées de deux colonnes avec un fronton au-dessus. Parmi les autres arcs de triomphe qu'offrent les médailles d'Auguste, on remarque sur-tout celui élevé en mémoire de la victoire remportée sur les Parthes auxquels il reprit les enseignes militaires qu'ils avoient enlevées à Crassus et à Marc-Antoine; cet arc a trois portes, on y voit l'empereur dans un quadrige, un parthe lui présente une enseigne, l'autre un aigle légionnaire. Un autre arc lui avoit été élevé après sa victoire sur Sextus Pompée, celui-ci n'a qu'une porte, il est sur une médaille de Claude: on voit l'arc de cet empereur élevé en mémoire des victoires remportées dans la Grande-Bretagne. L'arc élevé en marbre par le sénat, sur la voie Appienne en l'honneur de Drusus, vainqueur dans l'expédition contre les Germains, se voit sur une médaille de Néron. L'autre face de cet arc, avec la statue de Drusus entrant à Rome dans une ovation, se voit aussi sur une médaille de Néron. Quelques auteurs croyent que les vestiges de cet arc subsistent encore et qu'on l'a réuni à la porta Capena. Sur une autre médaille

du même empereur, on voit l'arc qui lui a été consacré à cause de la victoire de Corbulon sur les Parthes. Sur une médaille de Galba, on voit un arc formé d'une seule arcade, à laquelle on montoit par un petit escalier de cinq degrés. Celui-ci est du nombre de ceux qu'on doit exclure de la classe des arcs de triomphe proprement dits, comme on le voit par l'inscription. Sur une médaille de Domitien, on voit l'arc de cet empereur élevé à cause de la victoire remportée sur les Germains et les Daces. On voyoit encore au 17e siècle à Rome, un arc de triomphe de Domitien; le pape Alexandre VII le fit démolir pour agrandir le Corso. Sur une autre du même empereur, on voit encore un des nombreux arcs qu'il se fit élever dans les différentes régions de la ville. Les médailles de Trajan offrent aussi un arc avec des trophées d'armes germaniques. Sur une médaille de Caracalla, on voit l'arc élevé en l'honneur de Sévère et de Caracalla après les victoires sur les Parthes, les Arabes et les Adiabeni.

Quant aux *Arcs de triomphe des Chinois*, appelés par eux *Pay-Leou*, ils sont très-multipliés dans la Chine. On les a élevés pour éterniser la mémoire d'un homme célèbre ou d'une grande action; mais leur forme et leur caractère diffèrent beaucoup de ceux des Romains. Les trois portes ou plutôt les passages qui les composent, sont extraordinairement élevés, leurs jambages n'étant le plus souvent formés que par des colonnes ou piliers de pierre, à pans taillés et assemblés comme le seroient des poteaux de bois. Ces supports sont couronnés d'entablemens plus ou moins riches, plus ou moins compliqués. Sur les détails de ces arcs on peut consulter l'ouvrage de Chambers, dont les dessins cependant sont regardés par plusieurs architectes comme ne portant pas le caractère d'une extrême fidélité.

Arc; dans de vieux auteurs ce mot se trouve quelquefois pour *archet*.

Arca Cypseli. *Voy.* Coffre de Cypselus.

Arcade. Suite d'arcs élevés sur des piédroits, pour former une gallerie afin de soutenir un aqueduc ou un pont, ou bien pratiqués dans l'épaisseur d'un mur, pour former des ouvertures. Les arcades demandent des supports solides; comme elles présentent toujours à l'œil, par la forme de voûte, l'idée de poussée, on doit lui opposer celle d'une résistance équivalente. Voilà pourquoi on doit les faire porter par des piédroits et non par des colonnes, qui, lors même qu'elles seroient également solides, ne satisfont pourtant point également la vue, parce qu'elles ne donneroient pas l'idée d'une égale résistance, ainsi qu'on peut l'observer à Paris, dans la rue des colonnes, à Arras, dans la grande place, etc. Ce fut dans la décadence de l'architecture qu'on commença à faire usage des arcades sur colonnes. Les constructeurs gothiques en trouvèrent l'usage généralement établi dans les édifices du Bas-Empire. Ils imitèrent cette forme de construction, et elle devint universelle dans leurs bâtimens. Mais ils se virent contraints d'augmenter le diamètre de leurs supports, et de faire ces piliers énormes qui remplacèrent les colonnes des bas siècles, et qu'on voit encore dans plusieurs églises.

Les arcades conviennent particulièrement aux édifices qui exigent un caractère solide et simple. Elles font un bon effet à l'extérieur des bâtimens, comme on le voit dans les amphithéâtres antiques ou dans l'intérieur des cours de palais, des cloîtres, ainsi qu'on le pratique en Italie, et comme Paris en offre des exemples dans l'intérieur du ci-de-

vant Palais-Royal, dans la cour des Invalides et la place royale, dans les places publiques, les marchés, etc. Dans la plupart des couvens, il y a des portiques autour de la cour. Il y a plusieurs villes où l'on a élevé des portiques en arcades le long des rues ; ce qui contribue à la beauté et à la commodité. L'arc en plein-cintre est le seul qui puisse convenir aux arcades. On admire à Paris les arcades de la cour des Invalides, bâties par Bruant.

Arca sepulchralis, tombeau ou cercueil quadrangulaire en forme de coffre, et fermé par un couvercle de formes différentes. *Voy.* Urne, Sarcophage.

Arceau. Courbure du cintre parfait; elle ne comprend qu'une partie du demi-cercle, ou un quart de cercle au plus.

Arceaux. Ornemens de sculpture en forme de trèfles, qu'on employe sur-tout au talon des corniches corinthienne et composite.

Arcenal ou **Arsenal**, ce mot dérivé du latin *arx*, citadelle, désigne le bâtiment où l'on fabrique les armes et les instrumens de guerre, et qui leur sert aussi de magasin. Les Romains avoient des arcenaux ou *armamentaria*, sur toutes les frontières de l'empire; aujourd'hui on en place dans les grandes villes fortifiées. Celui de Paris est un des plus anciens, sans être des mieux construits. Celui de Berlin passe pour le plus beau de l'Europe ; il est très-bien placé, ayant son aile droite au bord de la Sprée; ce qui facilite le transport par eau, tant pour l'importation que pour l'exportation. L'arcenal de Venise est un des plus vastes et des mieux entendus qui existent, étant à la fois arsenal de terre et de marine.

On appelle *Arcenal de marine*, le bâtiment où demeurent les officiers de marine, et où l'on tient toutes les choses nécessaires pour construire, équiper et armer les vaisseaux.

Archæographie. Mot composé d'*archaios* ancien, et *graphein*, décrire. Spon l'a appliqué à la description des monumens antiques; on se sert plus communément du mot *archæologie Voy.* ce mot.

Archæologie. Ce mot dérivé d'*archaios*, ancien, et *logos*, connoissance, indique la science des mœurs et des usages des anciens. Celle des monumens antiques en est une partie essentielle. On peut les considérer dans l'acception la plus spéciale du mot, c'est-à-dire, en ce qu'ils servent à conserver la mémoire des événemens et des personnes (*Voyez* Monumens); ou comme ouvrages de l'art, relativement au plaisir qu'inspire leur forme. La science de l'antiquité peut donc être envisagée sous deux rapports. On peut considérer les monumens seulement comme tels, et n'avoir pour but que d'étudier les mœurs, les usages, la constitution politique, la théologie, les cérémonies religieuses, les loix, la police, la vie privée, etc. des anciens. Alors les *monumens littéraires*, tels que les ouvrages des auteurs, les diplômes, les inscriptions, les *monumens de l'art*, tels que les restes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, de la glyptique, de la numismatique, etc. et les *monumens mécaniques*, tels que les ustensiles, les armes, etc., sont également importans; on ne s'en sert que pour expliquer les usages et les mœurs des anciens. Cette partie de la science s'appelle communément les *antiquités*, et on nomme *antiquaire* celui qui la possède. (*Voyez* ces mots.) On peut ensuite considérer sous un rapport particulier les monumens qui intéressent seulement comme ouvrages des beaux-arts. On peut le faire ou comme *amateur*, lorsqu'on ne recherche

que le plaisir de contempler ce qui est beau ; ou comme *artiste*, pour s'instruire et se former le goût ; ou enfin comme un *connoisseur*, qui, outre les deux autres buts, se propose aussi d'apprécier le sujet, l'idée, l'esprit, le style, l'exécution des monumens, de les interpréter, d'en connoître les auteurs, et de savoir leur histoire. La science qui s'occupe ainsi des ouvrages de l'art parmi les monumens antiques, porte le nom d'*archæologie*. Comme on donne ordinairement le nom d'*antiques* aux ouvrages de l'art parmi les monumens de l'antiquité, on appelle aussi *étude des antiques* celle de l'archæologie. Celui qui possède cette science est appelé *archæologue*, ou connoisseur de l'art de l'antiquité, et ne doit pas être confondu avec celui qui n'est qu'antiquaire.

On a encore établi d'autres divisions à l'égard de la science de l'antiquité. Le mot *archæologie* est pris souvent, conformément à son étymologie, pour la connoissance de l'antiquité en général. Dans ce sens, Joseph et Denys d'Halicarnasse l'ont employé dans la signification de récits de ce qui concerne les choses anciennes d'une nation ; tels que ses usages, ses coutumes, ou les monumens qui restent d'un peuple. Ceux-ci peuvent avoir des caractères alphabétiques, tels sont les diplômes, les manuscrits, les inscriptions, les monnoies, etc. ; ou ils n'en ont pas, tels sont les statues, les peintures, etc. D'après cela on a distingué l'archæologie en *littéraire* et *artistique*. La première s'occupe des monumens qui portent des caractères alphabétiques ; on l'appelle *palæographie* lorsqu'elle s'occupe d'inscriptions sur les pierres, et *diplomatique* lorsqu'elle s'occupe de titres, de chartes, et de diplômes. *L'archæologie artistique* donne des détails sur les ouvrages et l'histoire de l'art parmi les peuples anciens. On distingue encore de l'archæologie littéraire, celle de la littérature, qui s'occupe de l'histoire des ouvrages des anciens auteurs, et on ne doit pas la confondre avec la littérature, ou plutôt la bibliographie de l'archæologie ou la connoissance des livres qui traitent de l'antiquité. Dans la suite, on a consacré le nom d'archæologie exclusivement à l'archæologie de l'art. Spon et plusieurs autres auteurs ont donné le nom d'*archæographie* à ce qui a été appelé plus haut archæologie. Cette science devroit donc s'occuper en général des monumens qui nous sont restés de toute l'antiquité. Cette vaste étendue a fait qu'on a établi autant d'antiquités et d'archæologies qu'il y a de peuples anciens. Comme cependant beaucoup de nations anciennes ne se sont pas distinguées dans l'art, que les monumens qu'elles nous ont laissés ne valent guère la peine d'être examinés sous le rapport de l'art, on ne traite ordinairement dans l'archæologie que des quatre nations dont il subsiste des monumens, ce sont les *Ægyptiens*, les *Grecs*, les *Etrusques* et les *Romains*. *L'archæologie* dans le sens le plus spécial désigne donc la connoissance des monumens de l'art de ces quatre peuples. Par le mot *art* on n'entend ici que les arts du dessin, et l'on exclut par-là du domaine de l'archæologie tous les ouvrages qui, comme la poésie, nous procurent du plaisir par une série successive de représentations. Lessing a proposé de donner au mot archæologie une signification encore moins étendue. Selon lui, elle ne devroit s'occuper que des monumens dans l'exécution desquels la beauté a été le premier et le principal but de l'artiste. *Voy.* ANTIQUITÉS.

ARCHE. Mot usité pour les ponts, où il désigne une grande voûte ou arcade, qui sert à former au-

dessus d'une rivière, une route sûre et commode pour la traverser sans interrompre le courant de l'eau, ni gêner la navigation. Les différentes dénominations des *arcs* peuvent s'appliquer aux arches. Lorsqu'une arche est très-petite, on l'appelle *arceau*, et lorsqu'un pont est composé de plusieurs arches, on appelle la plus grande *maîtresse-arche*.

Archet, partie accessoire de quelques instrumens, tels que le violon, le violoncelle, etc., composée d'un arc en bois, dont les deux extrémités sont réunies par des crins. De l'art de tenir, de poser, et de conduire l'archet sur les cordes, dépendent la force, la douceur, l'intensité du son. En appuyant l'archet sur la corde jusqu'à la faire plier, le son devient aigre et dur; en le promenant trop légèrement, le son devient trop sifflant et trop foible; trop loin du chevalet on ne produit que des sons étouffés : pour produire de beaux sons, il faut que l'archet soit appuyé assez pour que le crin s'étende de toute sa largeur sur la corde, qu'il y soit promené de toute sa longueur, suivant une ligne bien perpendiculaire avec les cordes. On dit qu'un homme a un *bel archet*, pour signifier qu'il en tire tout le parti possible: on dit qu'il n'a point d'archet, lorsqu'il le conduit mal sur les cordes, et qu'il n'en sait tirer que des sons aigres.

Architecture. C'est l'art de bien bâtir, suivant des proportions et des règles déterminées, de sorte que chaque édifice ait toutes les perfections dont sa destination le rend susceptible, et qu'il se distingue par l'ordre, la convenance de la distribution intérieure, la beauté des formes, un caractère convenable, la régularité, et le bon goût des ornemens extérieurs et intérieurs. On divise ordinairement l'architecture en trois branches, 1°. l'*architecture civile*, 2°. l'*architecture militaire*, et 3°. *l'architecture navale*. Ce Dictionnaire ne traite que de l'architecture civile. Le style de cette architecture a été différent selon les peuples et selon les temps. Selon les peuples, on distingue l'architecture *ægyptienne*, *persanne*, *indienne*, *phœnicienne*, *hébraïque*, *grecque*, *romaine*, *arabe*, *gothique*, *saxonne*, *chinoise*, etc. Selon les époques, on distingue l'architecture des *beaux temps de* l'*antiquité*, celle *du bas-empire*, celle du *moyen âge* et l'*architecture moderne*. *V.* ces différens articles.

Architecture Ægyptienne. Elle est caractérisée sur-tout par la solidité de ses constructions et la roideur des formes. Il y a cependant des nations dont les ouvrages, sous le rapport de la grandeur et de la solidité, méritent d'être mis à côté des ouvrages des Ægyptiens. Les pagodes que les Indiens ont taillées dans le roc, le palais de Persépolis, le temple de Jérusalem, l'applanissement de la montagne Moriah, le mur élevé en pierres de taille à la hauteur de 400 aunes, dont cette montagne [illegible]t revêtue, sont des ouvrages qui méritent d'être placés à côté de ceux des Ægyptiens. La civilisation de ce peuple commença par la Haute-Ægypte. Les monumens d'architecture de cette contrée, doivent être plus anciens que ceux de la Basse-Ægypte. Les premiers habitans de ce pays vivoient sur les côtes du golfe arabique dans des grottes creusées dans les montagnes. C'est de ce temps sans doute que datent les édifices souterrains taillés dans le roc, que les voyageurs ont trouvé dans plusieurs endroits de l'Ægypte. Les figures et les hiéroglyphes qu'on observe dans plusieurs de ces grottes et dont on trouve des figures dans les ouvrages des CC. Cassas et Denon, paroissent cependant indiquer qu'ils ont été habités à une époque bien postérieure aux pre-

miers temps de l'Ægypte. Tous les monumens d'architecture des Ægyptiens n'ont pas été construits de matières aussi indestructibles que les pyramides. On ne trouve presque plus de restes des palais et des habitations civiles; ces édifices doivent avoir été, à cause de la disette du bois, construits en briques séchées au soleil ou durcies au feu.

La manière de bâtir avec des masses de pierres quelquefois immenses, la hauteur et la grosseur des colonnes, donnent aux bâtimens ægyptiens dont nous pouvons encore juger par ce qui en reste, une grandeur et une simplicité qui d'abord inspire l'étonnement, mais en les examinant de près, on est choqué du défaut de symmétrie, de belles proportions, d'élégance; on trouve que les ornemens sont le plus souvent déplacés ou en trop grand nombre, et exécutés dans un goût froid et sec. L'architecture ægyptienne malgré ses rapides succès dans son origine, ne put cependant jamais parvenir à quelque degré de perfection, parce que les institutions politiques et l'attachement des Ægyptiens pour leurs anciennes coutumes, permettoient peu les progrès dans les connoissances déjà acquises. Les édifices particuliers aux Ægyptiens, sont les *grottes souterraines* (*Voyez* GROTTES); les *pyramides* qui appartiennent à l'Heptanomide ou Ægypte du milieu (*Voyez* PYRAMIDES); les *obélisques* dont plusieurs ont été transportés hors de l'Ægypte; le *labyrinthe*, cette réunion immense de salles, dont Herodote, Pline et Strabon, nous ont laissé la description (*Voy.* LABYRINTHE); les *canaux* qui ont fait regarder quelques princes comme les bienfaiteurs de l'Ægypte, et qui appartiennent à l'économie publique et à la construction plutôt qu'à l'art; les *chambres monolithes* ou d'une seule pierre, (*Voy.* MONOLITHE); enfin ces temples immenses couverts d'hiéroglyphes peints ou sculptés, et précédés de rangées d'animaux, de sphinx ou d'obélisques. *Voy.* TEMPLE.

Les murs des bâtimens Ægyptiens sont extrêmement épais; les toits étant de pierres d'un seul bloc qui traversent d'un mur à l'autre, il falloit un grand nombre de fortes colonnes pour les supporter; ces colonnes sont quelquefois carrées, quelquefois à 8, quelquefois à 16 pans et souvent rondes; les proportions des colonnes ainsi que leurs ornemens varient beaucoup. (*V.* COLONNE.) Elles n'avoient point de bases, ou elles avoient seulement un simple support. (*Voy.* BASE.) La forme des chapiteaux Ægyptiens est aussi très-variée; tantôt ce n'est qu'une dalle quarrée unie ou couverte d'hiéroglyphes, tantôt ils sont ornés de feuillages, ou ils représentent un vase posé sur la colonne, ou une cloche renversée, ou ils paroissent être une imitation du palmier. Les chapiteaux les plus ornés doivent être les plus modernes. (*Voyez* CHAPITEAUX.) Dans l'architecture Ægyptienne, on ne trouve point de frise; il n'y a pas non plus d'architrave et de corniche proprement dites, cependant on peut en distinguer l'équivalent dans les pierres placées sur les colonnes. L'entrecolonnement est rarement plus grand que de trois pieds. Dans quelques temples les portes offrent une construction particulière; Pococke les appelle portes pyramidales, parce que les gonds sont plus éloignés en haut et plus rapprochés en bas, ainsi qu'on le peut voir sur la table isiaque. Pococke pense que les Ægyptiens n'ont pas tout à fait ignoré l'art de faire des voûtes, cependant on y trouve peu de constructions en arc; ordinairement les plafonds sont faits de grosses pierres d'un seul bloc placées à plat et transversalement d'une colonne à une autre. Les *voyages* de POCOCKE, de NORDEN, et de

DENON, de PAUL LUCAS, de MAILLET, et de CASSAS, nous offrent des monumens de l'architecture ægyptienne.

Sous les Ptolémées, le goût de l'architecture changea tout-à-fait, et les bâtimens furent construits d'après le style de l'architecture grecque; mais le goût pur et noble de celle-ci s'altéra cependant sensiblement en Ægypte, ainsi que la littérature et les autres arts. Il ne nous reste que peu de monumens de l'architecture grecque en Ægypte. Dans les premiers temps des Lagides, sous les derniers Ptolémées, l'histoire ne fait plus mention de la construction de monumens d'architecture remarquables. Les constructions faites en Ægypte sous les Romains peuvent encore être considérées comme appartenant à l'architecture grecque, parce qu'elles ont été probablement exécutées par des artistes grecs. De ce nombre est la célèbre colonne d'Alexandrie, dite *colonne de Pompée*. *V*. (COLONNE.)

Les Sarrazins, pendant qu'ils étoient maîtres de l'Ægypte, y ont aussi fait des constructions dans lesquelles ils paroissent avoir emprunté quelque chose du style ægyptien : le genre de leur architecture diffère peu de celui des constructions des Sarrazins d'Espagne. Les principaux restes de l'architecture sarrazine en Ægypte sont les *murailles d'Alexandrie*, plusieurs *arcades de* l'*aqueduc* d'*Alexandrie*, reconnoissables par la bigarrure de leurs chapiteaux; le *grand et le petit pharillon*, la *mosquée* d'*Alexandrie*, les *portes et la mosquée du Caire* (*Voy*. MOSQUÉE), le *palais*, le *puits*, le *grenier* de *Joseph* ou *Jussuf*, c'est-à-dire du *sultan Saladin*, le *Meckias*, (*Voyez* ce mot,) etc. On peut voir un assez grand nombre d'édifices ægyptiens dans les voyages cités ci-dessus, et sur-tout dans celui du C. DENON. Le C. DUTERTRE a dessiné plusieurs monumens de l'Ægypte dans les plus grands détails.

ARCHITECTURE INDIENNE. Les restes des monumens de cette architecture qu'on a découverts jusqu'à présent, sont tous d'un genre particulier; ils sont creusés dans le roc. On trouve dans les Indes des grottes spacieuses, qu'on admire encore comme les monumens des temps les plus reculés.

Ces grottes souterraines, ces temples, datent, selon toute apparence, d'aussi loin que les édifices ægyptiens les plus anciens. M. Meiners a voulu prétendre que ces monumens ne sont que des premiers siècles de l'ère vulgaire, au temps où les Indiens avoient reçu des Grecs la connoissance des arts et des sciences; mais alors ces temples ne seroient pas creusés dans le roc, mais construits en pierres; au surplus, l'ensemble, l'exécution, le style des ornemens et des figures s'éloigne trop de ce qu'on connoît des Grecs dans ces temps, pour croire que ce peuple y ait eu quelque part. Le plus remarquable de tous ces temples taillés dans le roc, appelés aujourd'hui pagodes, se trouve dans la petite île d'Elephanta, située à l'est du port de Bombay. La position élevée de ce temple attire elle-même l'attention du voyageur, et son ensemble lui donne un air solennel. Il a 130 pieds anglais en longueur et 110 en largeur; dans l'intérieur la hauteur est de 14 pieds et demi.

La forme des colonnes, quoique moins belle que celle des monumens grecs, est cependant plus agréable, et dans un meilleur goût que les colonnes ægyptiennes. Après l'entrée principale du temple, on voit à droite une chapelle, dans laquelle on peut aussi entrer par une porte pratiquée à l'extérieur. Dans le fond de la chapelle, il y a une chambre plus petite; on n'y trouve qu'une pierre renversée, et devant elle un réservoir carré avec une ouverture

de chaque côté. A la gauche de l'entrée, il y a une autre chapelle plus grande; elle n'est pas tout-à-fait en face de la première, on peut y entrer aussi du dehors. Dans cette chapelle, il y a également un réservoir carré, mais avec une seule ouverture. Ces chapelles n'ont que 9 pieds environ de hauteur. Les habitans actuels de l'île Elephanta ne se servent que de cette seconde chapelle pour leur culte. Ils y adorent deux figures du dieu *Gunnis*, ainsi que quelques pierres informes, enlassées devant la chapelle, et peintes en rouge.

Les côtés de ce temple sont tous ornés de figures humaines, en grand relief, qui sans doute sont des représentations mythologiques, et des figures des divinités et des héros des anciens Indiens. Elles ne sont pas comparables aux ouvrages des Grecs, mais elles méritent cependant d'être préférées à ceux des Ægyptiens. La plupart de ces figures ont été gravées par NIEBUHR, qui a donné aussi la description du temple. On les trouve également dans l'*archæologia britannica*.

La *grotte d'Ambola*, est un autre reste remarquable de l'architecture indienne. Elle est située dans l'île de Salset, près d'Ambola, village éloigné de Tanna d'environ sept milles d'Angleterre. Après une longue allée, on trouve la porte qui a environ 20 pieds d'élévation, et qui conduit dans un grand vestibule, suivi de la véritable porte d'entrée du temple, des deux côtés de laquelle sont sculptées des figures. Le temple, proprement dit, est un carré de 28 pieds, dont la partie supérieure est soutenue par 20 colonnes d'environ 14 pieds de hauteur, et d'une forme semblable à celle du temple d'Elephanta. Au milieu du temple se trouve une petite chambre d'environ 22 pieds de longueur et d'autant de largeur, elle a une entrée de chaque côté. A l'extrémité opposée du côté du levant, le temple à trois portes qui conduisent dans une chapelle longue d'environ 30 pieds. La porte du milieu conduit dans la pièce principale, et les deux autres dans deux vestibules séparés de l'autre par des rangées de piliers. Ce temple ressemble beaucoup à celui d'Elephanta, et il est travaillé et décoré dans le même goût; mais il est taillé dans un roc moins dur, ce qui fait que beaucoup de figures ont souffert par la vétusté et le temps.

On trouve à Canara, environ à 10 lieues d'Angleterre de Tanna, au nord d'Ambola, un rocher tout rempli de pareilles grottes, de formes et de grandeurs différentes, mais dont aucune n'approche en beauté de celles d'Elephanta et d'Ambola; aucune d'elles n'est ornée non plus d'autant de figures. Il y en a qui sont aussi grandes que les deux qu'on vient de nommer; d'autres sont fort petites. Il y en a qui sont très-hautes, et qui paroissent avoir eu deux étages comme on peut le conclure d'après les ouvertures de fenêtres qu'on voit en haut, et par les trous carrés qui sont pratiqués des deux côtés dans le rocher à une égale hauteur et en face l'un de l'autre, de sorte qu'on peut penser qu'ils ont servi pour y fixer des poutres de traverse. Sur le mur d'une de ces grottes, on lit une inscription qui paroît cependant être beaucoup plus moderne que la grotte même. Les colonnes qu'on trouve dans les grottes de Canara, sont informes, mal taillées, et n'ont point de symmétrie; elles sont aussi beaucoup plus simples que celles d'Ambola et d'Elephanta, de sorte qu'il y a lieu de présumer que ces deux dernières sont d'un temps moins anciens que les grottes de Canara. Ces monumens sont gravés dans le *voyage* de NIEBUHR, dans l'*archæologia britannica*, et dans un *recueil de monumens de l'Inde* publié en anglais.

Architecture persanne. Les ruines des monumens d'architecture des anciens Persans, ne sauroient être regardées comme modèles de l'art, cependant ils sont remarquables pour la connoissance de l'antiquité et de l'histoire de ce peuple, dont l'architecture avoit un goût différent de celui des Indiens et des Ægyptiens. Les ruines de Persépolis sont appelées par les habitans de cette contrée *Tschilminar*, c'est-à-dire *Quarante colonnes*, peut-être parce que les Mahométans en arrivant dans cette partie de la Perse, ont trouvé 40 colonnes encore debout. Ce sont sans contredit des restes du palais des anciens rois de Perse, dont les premières constructions et le plan sont dûs au roi Dsjemschied. La disposition de l'ensemble, et le grand nombre d'édifices différens qui occupoient cette place, prouvent au premier aspect que ces ruines ne sont pas celles d'un temple; au reste, on sait que les anciens Perses n'exerçoient pas leur culte dans des temples, mais en plein air. Le genre de l'architecture, les grandes pierres, le grand nombre d'ornemens et d'inscriptions, ainsi que le style dans lequel ces ornemens sont exécutés, attestent la haute antiquité de ces ruines. Ces édifices sont construits d'un marbre très-dur, d'un gris foncé, qui prend un beau poli et devient alors presque noir; on le trouve dans la contrée même; non-seulement la place où est le palais, mais aussi la montagne Rachmed située à peu de distance, fournissent ce marbre en abondance. Pour lier les grandes pierres, on ne se servoit pas de ciment, mais de crampons dont on voit encore les traces; et quoique ceux-ci n'y existent plus, les pierres sont encore si bien jointes qu'on a quelquefois de la peine à reconnoître leurs liaisons.

Ces ruines suffisent pour démontrer la disposition grande et admirable de l'ensemble, qui étoit composé de plusieurs palais situés sur une place élevée, adossée à un rocher, et dont ceux du fond dominent sur ceux du devant. L'escalier principal, d'une construction magnifique, le portique qui conduit à l'ancienne demeure du roi, les belles colonnades, les murs qui sont construits du plus beau marbre et richement décorés, devoient offrir un coup d'œil imposant, et plus agréable que les édifices ægyptiens. C'est sans doute à tort que le comte de Caylus a cru trouver de la ressemblance entre le style persépolitain et le style ægyptien. Les masses employées dans les constructions de Persépolis se distinguent aussi-bien que celles des Ægyptiens par leur grandeur; on y voit des fenêtres taillées au milieu d'un seul bloc de marbre, et qui ont ordinairement 7 et même 10 pieds de hauteur sur 6 pieds de largeur, mais elles ne sont pas si lourdes que celles qu'on voit dans les édifices ægyptiens, leurs colonnes sont plus agréables et plus sveltes, et les ornemens d'un meilleur style. Ceux-ci sont tous en relief, et ils sont par-tout prodigués, ce qui sans doute tient à l'amour du luxe qui caractérisoit les anciens Perses. Ce palais paroît avoir été celui du roi Dsjemschied, un de ceux qui a le plus contribué à la civilisation de son peuple, et les figures, sculptées sur tous les murs du palais, et dont on compte sur ces ruines jusqu'à 1300, paroissent représenter son histoire et celle de ses actions et des sages établissemens et des dispositions que son peuple lui devoit. Dans quelques endroits de ces ruines, on voit ce roi représenté, tantôt debout, tantôt assis. Ce grand nombre de figures sculptées toutes en relief dans un marbre très-dur, et les nombreuses inscriptions, montrent combien les artistes Persans ont employé de peine et de temps pour décorer d'une manière magnifique le palais

de leur roi, et pour conserver la mémoire de ses actions jusqu'à la dernière postérité.

Après les ruines de ce palais, il nous reste peu de monumens de l'architecture persépolitaine. Dans la plaine voisine, vers le sud-ouest, on trouve les restes d'un bâtiment, où on observe une colonne qui est encore sur pied. A trois lieues à-peu-près de Tschilminar, on trouve encore d'autres ruines, toutes du même marbre noirâtre et dur, et dans le même goût qu'on observe dans les ruines du palais. On remarque sur-tout quelques monumens sépulchraux des anciens rois de Perse, qu'on trouve derrière le palais dans les montagnes. L'un de ces monumens se distingue par sa grandeur et sa magnificence, et paroît être celui de Dsjemschied, dont la divinisation semble représentée sur les bas-reliefs exécutées sur la façade. A 2 lieues vers le nord du palais de Persépolis, il y a encore d'autres chambres sépulchrales moins belles que celles près de Persépolis; on y rencontre de très-grands sarcophages placés dans des niches. On trouve les figures de ces monumens d'architecture persépolitaine dans les *voyages* de Niebuhr, de Chardin, et de Le Brun.

Architecture phœnicienne. Les Phœniciens, peuple civilisé, à une époque très-reculée, avoient plusieurs grandes villes qui se distinguoient par leurs richesses, leurs manufactures et leur commerce étendu. On peut croire que ces villes n'ont pas manqué de grands édifices, et sur-tout de temples, mais aucun des anciens auteurs qui nous sont parvenus n'en donne des détails. Hérodote seul fait mention d'un temple d'Hercule à Tyr, qu'il dit avoir été riche et magnifique. Hiram, roi de Tyr et de Sidon fit faire beaucoup de constructions. Il est vraisemblable que l'architecture des Phœniciens se distinguoit de celle des autres peuples, parce que Strabon, en parlant de Tyrus et d'Aradus, deux îles du golfe Persique, ajoute qu'il y avoit des temples qui ressembloient à ceux des Phœniciens. L'architecture phœnicienne se caractérisoit vraisemblablement, en ce qu'on n'employoit presque point de pierres; mais du bois, dont le mont Liban sur-tout, fournissoit une grande quantité. Ce que nous savons sur la construction du temple de Jérusalem, confiée à des artistes et des ouvriers phœniciens, fortifie ce qui vient d'être dit; on employa aussi une grande quantité de bois dans la construction de ce temple.

Architecture hébraïque. Les Hébreux ou Israélites, par un séjour de près de 400 ans qu'ils avoient fait en Ægypte, avoient atteint un certain degré de civilisation. En quittant ce pays, ils se livrèrent encore pendant 40 ans à la vie nomade. Les temples qu'ils avoient vus en Ægypte les engagèrent à consacrer aussi une maison à leur dieu, pour s'y réunir et l'y adorer. Cette maison devoit être construite de manière à être facile à transporter; on lui donna donc la forme d'une cabane ou d'une tente. Dans la distribution et l'ensemble de cette tente, appelée communément le tabernacle, on prit pour modèle les temples ægyptiens; dans les différens détails et dans les ornemens, les Hébreux ont montré un goût particulier. Le tout étoit dans une grande cour, de 100 aunes de longueur sur 50 de largeur, et dont l'enceinte avoit 5 aunes de hauteur; elle étoit entourée de colonnes de bois avec des bases d'airain et des chapiteaux d'argent, entre lesquels on suspendoit des tapisseries. Ces colonnes étoient au nombre de 60, 20 de chaque côté long vers le midi et le nord, et 10 de chaque côté étroit, vers le levant et le

couchant. Les côtés de la tente ou de la cabane elle-même, étoient construits en bois, et le toît étoit formé de tapisseries et de peaux. Les Juifs se servirent encore de ce temple portatif long-temps après qu'ils eurent fait la conquête de la Palestine. Sous le règne de Salomon, ils construisirent enfin un temple dans Jérusalem; David, père de Salomon, avoit déjà fait pour cette construction de grands préparatifs, et elle fut facilitée par l'alliance des Juifs avec les Tyriens, qui leur donnèrent les ouvriers, les architectes et le bois nécessaire.

Les détails que la bible nous transmet sur cet édifice ne sont pas bien clairs, et ne suffisent pas pour s'en former une idée précise. Le déblaiement de la place sur laquelle le temple fut bâti exigeoit déjà des travaux immenses, commencés sous le règne de David. Le sommet du mont Moriah formoit une plaine d'environ 3,400 pieds carrés de Paris. On commença par égaliser ce sommet, et par tailler à pic les flancs de la montagne, qu'on revêtit ensuite de tous les côtés d'un mur en pierres de taille, haut de 400 aunes. Au pied de la montagne, le contour étoit de 3,000 aunes. Selon Pococke, il y a encore des restes de cette construction. C'est sur cette plaine qu'on construisit le temple, divisé comme le tabernacle portatif, en deux chambres, par une cloison en bois de cèdre. Au-dessus de la seconde ou du sanctuaire, il paroît qu'on conservoit les trésors du temple. Devant la façade antérieure étoit l'*ulam*, vraisemblablement une grande porte, telle qu'on en voit devant plusieurs temples ægyptiens, dont la construction en général sert beaucoup à expliquer celle de ce temple. Ordinairement les temples des anciens n'avoient pas de fenêtres, celui de Jérusalem paroît en avoir eu de la même forme que celles qu'on observe dans les ruines du grand temple de Thèbes. Le dessus du temple étoit de poutres de bois de cèdre, et le toît paroît avoir été plat comme dans les temples ægyptiens. Au-dehors du temple il y avoit un mur d'enclos, et la place entre celui-ci et le temple étoit occupée par un portique divisé en trois étages. L'édifice principal étoit précédé de deux cours; la première et la plus grande étoit destinée aux assemblées du peuple. Dans la seconde, appelée la cour des prêtres, se trouvoit le temple. Elle étoit entourée de corps de logis, qui servoient de demeures aux prêtres, et pour y serrer les instrumens des sacrifices, pour y enfermer les victimes, etc. Devant l'ulam étoient placées deux colonnes de 12 aunes de circonférence, et de 18 aunes de hauteur, sans compter le chapiteau exécuté en bronze, et haut de 5 aunes. Ces chapiteaux ressembloient, selon l'expression de la bible, à une rose épanouie; ce qui indique qu'ils ressembloient aux chapiteaux ægyptiens qui ont la figure de la fleur du lotus. Il n'y est pas fait mention de bases, et il se peut qu'il n'y en eut point. Ces colonnes servoient sans doute à la décoration de l'ensemble, comme les obélisques devant les temples ægyptiens. Les murs extérieurs du temple étoient de pierres taillées en carrés rectangles, et ornés de chérubins, de palmes, de fleurs, etc., sculptés vraisemblablement dans la pierre comme les hiéroglyphes; le toit étoit couvert de lames d'or. Dans l'intérieur tout étoit décoré de la manière la plus riche, et les Hébreux ont suivi en cela le goût alors général chez tous les peuples civilisés, de décorer richement leurs temples. On y avoit employé beaucoup d'or, et même des pierres précieuses. Outre ce temple, Salomon fit encore faire beaucoup d'autres constructions; telles que les murs de Jérusalem, beaucoup de greniers

publics et des écuries. David avoit déjà fait construire, par des ouvriers tyriens, un beau palais sur le mont Sion. Salomon en fit bâtir un autre beaucoup plus magnifique, auquel on travailla pendant 13 ans; et un autre pour une de ses femmes, fille d'un roi d'Ægypte. Il fit aussi construire un palais d'été, appelé la maison de la forêt du Liban; il fit encore fortifier plusieurs villes. Le bois employé pour ces différentes constructions étoit tiré du mont Liban, abondant en cèdres et en sapins. Tout étoit exécuté par des ouvriers phœniciens; on n'auroit pas pu en trouver parmi les Hébreux.

On se feroit une idée bien peu juste du temple de Jérusalem et des autres édifices du roi Salomon, si on les regardoit comme des ouvrages de la belle architecture, qu'on chercheroit vainement à cette époque. C'étoient sans doute des imitations de l'architecture ægyptienne et phœnicienne. La disposition de l'ensemble, la construction pyramidale des murs, et l'ulam devant le temple, paroissent être imitées des Ægyptiens; la toiture en bois au contraire, et les lambris en bois dont l'intérieur étoit entièrement couvert, les colonnes en bois du palais d'été ou de la forêt du Liban, qui vraisemblablement étoit construit entièrement en bois, et qui paroît même en avoir reçu son nom, étoit sans doute une imitation de l'architecture phœnicienne. Dans les ornemens, les Hébreux semblent avoir réuni le goût des Ægyptiens et celui des Phœniciens. Les Ægyptiens employoient souvent l'or pour en orner l'intérieur de leurs temples et de leurs tombeaux, et les Phœniciens ont été sans doute aussi amateurs de riches ornemens, puisque Salomon fit venir des ouvriers phœniciens pour exécuter ceux du temple de Jérusalem.

Architecture étrusque. Les Etrusques se sont distingués dans l'architecture comme dans les autres arts, c'est pourquoi les Romains employèrent des artistes étrusques pour la construction du Capitole, du temple de Jupiter, et de plusieurs autres édifices. Les murs des villes étrusques étoient ordinairement très-élevés et construits en grandes pierres; on trouve encore des restes de ceux de Volaterra, de Cortona, de Fæsulæ, etc. Les portes des villes étoient d'une construction simple, et bâties en pierres d'une forme carrée oblongue. On remarque sur-tout quelques portes de Volaterra, dont la plus grande appelée la *porte d'Hercule*, a une belle voûte, composée de 19 grandes pierres. On en trouve une plus petite à Fæsulæ.

Les premiers temples des Etrusques étoient très-petits, ils ne pouvoient contenir que la statue de la divinité et quelquefois un autel. Ces temples furent ensuite plus grands; à mesure que ce peuple devint plus puissant. Vitruve, qui a vu à Rome quelques-uns de ces anciens temples étrusques, nous en a laissé la description. Le temple formoit un carré oblong; le fond étoit occupé par trois chapelles, celle du milieu étoit la plus grande. C'est ainsi que dans le temple de Jupiter au Capitole, la chapelle du milieu étoit consacrée à Jupiter; les deux des côtés à Junon et à Minerve. Les deux façades étoient ornées d'un fronton; sa hauteur étoit le tiers de la largeur. On plaçoit sur le sommet du fronton des ornemens en bronze ou en terre-cuite. Les portes étoient souvent ornées de peintures. Le nombre des temples chez les Etrusques étoit très-considérable. On n'en trouve presque plus de restes.

Les principaux édifices publics après les temples, sont les théâtres. Les Etrusques étoient non-seulement grands amateurs de spectacle, mais ils les regardoient même comme

une partie de leur culte. Ils construisirent de beaux et grands théâtres, mais il n'en reste presque plus rien. On trouve seulement à Adria, colonie étrusque, quelques restes d'un théâtre, d'une forme particulière, qui ne peut pas être regardé comme un ouvrage romain. Les Etrusques avoient aussi des cirques, ce fut par eux que, sous le gouvernement des rois, les Romains apprirent à les connoître. On ne trouve plus de restes des cirques des Etrusques. On voit encore à Volaterra, des ruines d'un autre grand ouvrage d'architecture étrusque; c'est un réservoir public, construit sous terre, haut de 24 pieds romains depuis le pavé jusqu'à la voûte, long de 56 et large de 39 pieds.

On a trouvé et publié beaucoup de restes de tombeaux étrusques, la plupart sous terre. L'intérieur du tombeau près de Crotone a la forme d'une croix, et dans le mur on trouve plusieurs niches, destinées vraisemblablement à recevoir les urnes. Il est formé de 27 pierres d'une grandeur démesurée, et très-exactement jointes. Plusieurs autres ne consistent qu'en 5 grandes pierres, dont 4 pour les côtés et une pour le dessus. Près de Pérusium on voit encore un tombeau qui est en bon état, et bâti de grandes pierres. Plusieurs autres sont taillées dans le tuf, tels sont ceux qu'on voit près de Clusium, de Corneto ou l'ancien Tarquinium, de Volaterra et de Talaris; le dessus de ces derniers tombeaux n'est pas taillé en voûte, mais en plafond, et l'intérieur est décoré de différentes couleurs et de diverses figures. Tel étoit le labyrinthe du roi Porsenna près de Clusium, que Pline décrit, et qui sans contredit étoit le tombeau de ce prince. C'étoit un bâtiment carré, haut de 50 pieds, et dont chaque côté étoit long de 30. A chaque angle étoit une pyramide, et une 5e se trouvoit dans le milieu. Sur le sommet de chaque pyramide étoit un cercle de bronze et une espèce de calotte à laquelle des sonnettes étoient suspendues à des chaînes. Ce monument est figuré dans les Mémoires de l'académie de Cortone.

Les Etrusques bâtissoient en briques et en pierres de taille. Souvent ils employoient du tuf sans le lier avec du ciment. Dans les plus anciens temps, les Etrusques donnoient aux pierres qu'ils employoient une forme polygone et irrégulière, mais ils savoient les disposer de manière à ce qu'elles se touchassent dans tous les sens. On trouve encore un mur de cette construction dans les ruines de Cora, près de Velletri: dans la suite on donna aux pierres la forme d'un carré oblong. L'architecture étrusque se distingue de celle des autres peuples, sur-tout par l'invention des *atria* ou des cours des habitations, des voûtes et par des colonnes qu'on regarde encore aujourd'hui comme un ordre particulier.

Les atria doivent leur nom, selon l'opinion commune, à la colonie étrusque Adria ou Atria, où ils furent imaginés. Ces cours étoient destinées pour servir de séjour aux esclaves et aux clients, qu'on vouloit éloigner du logement du maître de la maison, pour qu'il ne fût point dérangé par le bruit que causoit leur grande foule. Leur disposition étoit vraisemblablement très-simple; et ne consistoit que dans un carré long, garni tout au tour d'un auvent soutenu par des étançons. Les monumens étrusques dans lesquels on trouve des voûtes sont les plus anciens; il paroit d'après cela qu'ils doivent en être regardés comme les inventeurs. Plusieurs de leurs monumens, mais sur-tout le réservoir souterrain près de Volaterra, prouvent qu'ils étoient déjà très-instruits dans l'art de faire des voûtes. Les colonnes employées

par les Etrusques dans leurs constructions, se distinguent d'une manière très-avantageuse par la forme et la proportion de celles des autres peuples anciens. Il paroît qu'ils ont profité à cet égard des travaux des Grecs, et que c'est de-là que vient la ressemblance de leurs colonnes avec celles de l'ordre dorique, qu'on a embelli par la suite, tandis qu'on n'a plus rien changé dans les proportions des colonnes étrusques, qu'on paroît avoir désignées dans la suite par le nom d'ordre toscan. (*V.* ORDRE.) Vitruve donne une description exacte de cet ordre de colonnes, et de son temps il y avoit encore à Rome d'anciens temples étrusques. Sur une patere antique figurée dans l'Etruria Regalis de Dempster, on voit des colonnes toscanes. Winckelmann fait mention d'une ancienne colonne toscane dans l'émissarium du lac Fucin, mais elle doit être d'un temps moins ancien, parce que l'empereur Claude fit reconstruire cet émissarium.

ARCHITECTURE GRECQUE. Les Grecs ont été les maîtres de toutes les nations dans la belle architecture, et leurs monumens dans ce genre sont aussi célèbres que leurs monumens littéraires. Les matériaux qu'ils employoient pour leurs constructions dans les temps les plus anciens, étoient le bois dont leur pays offroit une grande quantité, et les briques. (*Voy.* ces mots.) Parmi les peuplades grecques, il y en eut qui, dès les temps les plus reculés, commencèrent à bâtir en pierre; d'abord on se servit de tuf, comme pour le temple d'Apollon à Delphes, construit par les Amphictyons; dans la suite le marbre a été presqu'exclusivement consacré à la construction des temples, et d'autres grands ouvrages d'architecture. (*V.* MARBRE.) Plusieurs contrées de la Grèce fournissoient de très-beaux marbres en assez grande quantité. Du temps de Périclès, les Athéniens employoient pour leurs constructions le marbre Pentélicien et celui du mont Hymette. Le marbre de Paros étoit sur-tout célèbre, mais on l'employoit plutôt pour la sculpture que pour l'architecture. Dans les temps les plus anciens, les Grecs exécutoient aussi des bâtimens en bronze. Pausanias en cite plusieurs, et entr'autres un petit temple de Minerve, surnommée pour cela *Chalciœcus*, qu'on voyoit encore de son temps à Lacédémone. (*Voy.* BRONZE.) Dans les temps les plus reculés, les Grecs ont aussi employé pour leurs constructions des pierres non taillées d'une grandeur extraordinaire. C'est ce qui, dans les temps suivans, a donné lieu à la tradition que ces édifices étoient l'ouvrage des Cyclopes. Dans la suite on employa des pierres plus petites, mais d'une forme irrégulière de 3, 4, 5, ou 6 côtés, qu'on savoit joindre avec la plus grande exactitude. Chandler a trouvé des restes de murs construits de cette manière, près de Troezène, d'Epidaure, d'Ephèse, etc., et Pococke dans l'île de Mitylène.

Enfin on commença à bâtir en pierres de taille carrées et oblongues. On avoit deux manières de construire; l'une, appelée *isidomum*, étoit celle de donner aux différentes assises, la même hauteur; l'autre appelée *pseudisidomum*, lorsque la hauteur des assises étoit différente. L'isidomum étoit toujours employé pour la construction des grands temples, parce que cette manière de bâtir étoit plus belle que l'autre. Quelquefois on se contentoit aussi de ne construire en pierres carrées que les deux façades des murs, et de remplir l'intérieur avec des pierres brutes; cette manière de bâtir étoit appelée *emplecton*. (*V.* ces mots.) Pour lui donner plus de solidité, on lioit le mur extérieur au mur intérieur par des

pierres de traverse. Cette manière de bâtir étoit sur-tout employée pour les murs extrêmement forts, tels que ceux de l'enceinte des villes. Ce ne fut que bien long-temps après qu'on commença à bâtir le noyau des murs en briques, et qu'on le recouvrit de dales de marbre. Dans la construction de ces murs on n'employoit point de ciment, parce que leur grandeur et leur pesanteur suffisoit pour assurer leur solidité : il en étoit de même des voûtes. Les côtés des pierres étoient si bien égalisés, qu'on n'y voyoit point les liaisons. Quelquefois on se servoit aussi de chevilles de bois pour lier les pierres comme le C. Le Roy l'a observé dans un temple de l'Attique, et le C. Houel dans les temples d'Agrigente. Ce qui distingue sur-tout l'architecture grecque, c'est la beauté de ses colonnes. (*V.* ce mot.) La Grèce en a eu de trois ordres, l'*ionique*, le *dorique*, et le *corinthien*, (*Voyez* ORDRES) qui se distinguent par leurs proportions, leurs ornemens, et sur-tout par leurs chapiteaux. (*V.* ce mot.) Les ornemens qu'ils employoient convenoient toujours au caractère de l'édifice et à l'ordre d'architecture dans lequel il étoit construit. L'extérieur des édifices étoit orné sobrement. Sur les frontons des temples on plaçoit quelquefois des bas-reliefs; (*V.* FRONTON, ÆTOS,) les coins étoient décorés de pilastres. (*Voy.* ce mot.) Les *portiques* qui entouroient les places publiques, et dans lesquels on exposoit quelquefois des tableaux, paroissent avoir été décorés plus que les théâtres, les odéons, les gymnases, etc. Quant aux ornemens de l'intérieur des édifices grecs, nous les connoissons peu, parce que le temps les a détruit tous. Comme il y avoit toujours dans l'intérieur des temples une certaine obscurité, il paroît qu'on y plaçoit peu d'ornemens. Quant aux édifices publics des Grecs, on peut consulter les mots TEMPLES, THÉATRES, ODÉON, GYMNASE, AGORA ou MARCHÉ, LESCHÉ, PRIX, MONUMENT CHORAGIQUE. Les tombeaux étoient encore une espèce particulière de monumens d'architecture. (*Voy.* ce mot.) Les maisons des particuliers les plus riches et les plus distingués parmi les Grecs, étoient de la plus grande simplicité, même dans les temps les plus florissans de l'art. A mesure que le luxe augmentoit, ils agrandirent leurs habitations, et leur donnèrent une distribution plus commode. *V.* MAISON.

Le caractère de l'architecture des grecs est la grandeur et la belle simplicité, jointes à l'élégance et l'harmonie dans les ornemens qu'ils employoient, cette relation parfaite des parties au tout qui fait le charme des ouvrages de l'art comme celui des ouvrages de littérature.

On peut partager l'histoire de l'architecture grecque en cinq périodes: la première, dans les temps historiques auquels appartiennent *Trophonius*, *Agamèdes* et *Dædale*: (*Voy.* le Dictionnaire mythologique.) la seconde, dans les premiers temps historiques depuis Rhœcus de Samos jusques au temps de Périclès; les architectes qui vécurent pendant cette époque sont Rhœcus de Samos, et *Théodore*, qui vivoient vers l'an 700 avant l'ère chrétienne. On cite après *Ctésiphon*, *Métagènes*, *Andronicus*, *Eupelemus*, *Callimaque*, *Cleeta* et *Libon*: la troisième époque est celle qui s'écoula depuis Périclès jusqu'à Alexandre. Ce fut sous Périclès que l'architecture atteignit son plus haut degré de splendeur. On cite dans cette période *Hippodamus* de Milet, *Ictinus* et *Callicrates*, qui furent tous deux employés à la construction du Parthenon, *Polyclètes* et *Satyrus* pour la quatrième, comprend les temps depuis Alexandre-le-Grand jusqu'à Auguste. Ce fut principalement à

Alexandrie, gouvernée alors par les rois grecs, qu'on eut alors de grands architectes, parmi lesquels *Dinocrates* et *Sostratus* sont les plus célèbres. *Cossutius* fut le premier romain qui imita la manière des Grecs. Il fut choisi par Antiochus-le-Grand pour continuer le temple de Jupiter Olympien à Athènes; on cite encore *Hermodore* de Salamines. *Saurus* et *Batrachus* qui exécutèrent à Rome des ouvrages où ils indiquèrent leur nom par un lézard, en grec *sauros*, et une grenouille, en grec *batrachos*; on retrouve encore ce signe sur quelques ornemens. La dernière époque est celle depuis le règne d'Auguste jusqu'à la décadence de cet art. Ce fut sous ce prince que le goût de l'architecture grecque commença à dominer dans Rome. Alors fleurit Vitruve qui traça dans un ouvrage immortel les règles de son art. Ses successeurs les plus célèbres appartiennent en général à l'histoire de l'architecture romaine. On cite parmi les Grecs, *Apollodore*, victime de la jalousie de l'empereur Adrien, qui se mêloit d'être amateur d'architecture, *Hippias* et *Nicon*. Parmi les architectes qui se distinguèrent le plus sous le bas-empire, on cite *Métrodore* sous Constantin; *Alippius* de Damas sous Julien; *Cirias* sous Théodose; *Isidore* et *Anthemius* qui bâtirent Sainte-Sophie sous le règne de Justinien.

Les plus beaux monumens qui nous restent de l'architecture grecque, sont les temples d'Athènes et le Parthenon. (*V.* TEMPLES, PARTHENON,) la TOUR DES VENTS et la LANTERNE DE DÉMOSTHÈNES. (*V.* ces mots.) Les ouvrages dans lesquels on peut voir ces beaux restes, sont les *ruines de la Grèce par* LE ROI, les *antiquités ioniennes* de JONES, les *antiquités de la Grèce* par STUART, et les *voyages en Sicile* du prince BISCARI et du C. HOUEL, et les différentes descriptions des temples de Pæstum.

ARCHITECTURE ROMAINE. Les Romains ont reçu des Etrusques les premières notions de l'architecture. Du côté du goût, les Romains sont restés bien inférieurs aux Grecs, cependant ils ont un mérite particulier, celui d'avoir perfectionné l'art des ornemens et d'avoir imaginé des édifices, négligés par les Grecs; c'est-à-dire, les VOIES PUBLIQUES, les AQUEDUCS, les CLOAQUES, les AMPHITHÉATRES, les ARCS DE TRIOMPHE, etc. (*V.* ces mots.) constructions particulières aux Romains. Sous les premiers rois on songeoit plutôt à agrandir qu'à embellir la ville. Les temples bâtis à cette époque étoient des édifices petits, carrés et couverts de roseaux, dans lesquels on pouvoit souvent à peine placer la statue du dieu à qui le temple étoit consacré. Les habitations des Romains n'étoient alors que de misérables cabanes. Ancus Martius bâtit la ville et le port d'Ostia, à l'embouchure du Tibre pour faciliter le commerce. Tarquin l'ancien établit le grand cirque, il fit rebâtir les murs de la ville en grandes pierres de taille, et construire la grande cloaque, dont il existe encore quelques restes, et qui fut terminée par Tarquin le Superbe. Cette construction est plutôt remarquable par son utilité que par sa beauté. Après l'expulsion des rois, les premiers ouvrages pour l'ornement de la ville, furent l'achèvement du Capitole que Tarquin le Superbe avoit commencé; le champ de Mars pour les exercices gymnastiques des jeunes Romains. Dans les différentes guerres que les Romains faisoient aux peuples voisins, les généraux vouoient des temples aux divinités dont ils avoient imploré l'assistance, et le butin des peuples vaincus étoit en partie consacré à ces constructions. Cependant à l'époque où Furius Camillus s'empara de la ville de Veji, il faut que Rome ait été très-mal bâtie, parce que le peuple vouloit quitter

Rome et s'établir dans la ville conquise. Dans la guerre contre les Gaulois, ceux-ci s'emparèrent de la ville et la brûlèrent: comme la plupart des temples n'avoient pas souffert dans cet incendie, et que les habitations particulières n'étoient que des cabanes, la ville fut reconstruite en peu de temps, mais avec tant de précipitation qu'on ne suivit aucun plan, que les rues devinrent étroites et mal alignées, et que les cloaques qui dans l'origine avoient été sous les rues, se trouvoient alors sous les maisons et les cours. Parmi les temples que les généraux romains firent construire conformément aux vœux qu'ils en avoient faits dans les différentes expéditions, celui de Quirinus bâti par Papirius Cursor après la victoire contre les Samnites, fut distingué, parce qu'on y avoit établi le premier cadran solaire. Le censeur Appius Claudius fit construire la première voie ou chaussée pavée, et le premier aqueduc; ces deux monumens reçurent son nom. L'aqueduc alloit de Præneste à Rome, et la voie Appienne, de cette ville jusqu'à Capoue; dans la suite elle fut prolongée jusqu'à Brundusium; pour l'établir il fallut applanir des collines et remplir des vallées. Pendant et après les deux premières guerres puniques, on bâtit encore beaucoup de temples à Rome. Cependant ils ne paroissent pas avoir été d'une grande étendue, puisque pour celui que Fulvius Flaccus avoit voué dans la guerre des Celtibériens à la fortune équestre, on n'employa que la moitié des dalles de marbre que Flaccus fit enlever du temple de Junon Lacinia à Crotone, pour en couvrir le temple qu'il avoit construit.

La puissance des Romains étoit alors parvenue à un très-haut degré; la plupart des riches citoyens quittèrent leurs campagnes où ils avoient vécu jusqu'à ce temps, et se fixèrent dans la ville; depuis cette époque Rome commença à s'embellir; Caton bâtit une basilique surnommée Porcia; Titus Sempronius une autre, appelée Sempronia. Les censeurs Fulvius Flaccus et A. Postumius Albinus contribuèrent sur-tout à l'embellissement de la ville; ils la firent paver, orner de portiques, agrandirent le cirque, et établirent des voies publiques et des ponts au-dehors de la ville. Peu de temps avant la troisième guerre punique, il n'y avoit pas encore de théâtre dans la ville de Rome. Pour chaque représentation on établissoit une scène, et les spectateurs se plaçoient devant dans la place publique. Lorsqu'à cette époque les censeurs Messala et Cassius voulurent faire bâtir un théâtre, le sénat, sur la proposition de P. Corn. Nasica, le leur défendit comme une entreprise qui pourroit devenir nuisible au peuple.

A mesure que les Romains étendoient leurs conquêtes, ils apportoient à Rome un grand nombre d'ouvrages des arts, des peintures, des statues, etc., et ils en ornoient leurs maisons. Quant à l'architecture, on continua de bâtir dans le goût étrusque, et tout l'embellissement des temples consistoit à les orner, le plus souvent sans goût, des statues et des objets précieux qu'on avoit emportés des pays conquis. Ce ne fut que du temps de Sulla que les Romains commencèrent à imiter l'architecture des Grecs. Du temps des rois ils n'avoient employé dans leurs constructions que de grandes pierres, et sur-tout un tuf, qui se trouvoit dans leur territoire. Ces pierres étoient placées l'une sur l'autre sans mortier. Dans le temps de la république on bâtissoit surtout en briques: ce ne fut que dans ses derniers temps que les Romains connurent le marbre qu'ils apportèrent à Rome de la Grèce et de l'Asie. Métellus Macédonicus, contemporain de Mummius, le vain-

queur de Corinthe, fut le premier qui fit bâtir à Rome un temple en marbre. Depuis ce temps, la plupart des grands édifices, et sur-tout les temples, furent construits en marbre; les briques furent employées pour remplir l'intérieur des murs et pour les voûtes. Pour les murs qu'on ne vouloit pas construire en marbre, on se servoit des pierres de taille, qu'on trouvoit sur-tout dans les environs de Tivoli et de Præneste. Depuis cette époque, les Romains employèrent des architectes grecs comme auparavant ils s'étoient servis d'architectes étrusques, et ils emportèrent de la Grèce des colonnes pour orner leurs bâtimens, ou les y faisoient exécuter. C'est ainsi que Sulla fit emporter les colonnes du temple de Jupiter Olympien à Athènes, et les seuils de bronze qui s'y trouvoient pour en orner le temple de Jupiter Capitolin. On ne connoît que peu de Romains qui se soient appliqués à l'architecture et l'ayent étudié en Grèce. Du temps d'Antioche Epiphane, il y avoit à Athènes un Romain, appelé *Cossutius*, que ce roi chargea de la construction du temple de Jupiter Olympien, et que Vitruve cite comme un homme habile. Mutius qui dirigea la construction du temple de *l'Honneur et de la Vertu*, bâti par ordre de Marius, étoit aussi Romain et instruit dans l'architecture grecque. Les deux frères *Cajus* et *Marcus Stallius* bâtirent par ordre d'Ariobarzanes, roi de Cappadoce, l'odéon d'Athènes, qui avoit été la proie des flammes pendant le siége d'Athènes par Sulla. Depuis cette époque la ville de Rome commença à s'embellir de beaux édifices, dans le nombre desquels on distingue sur-tout plusieurs théâtres, celui de Scaurus qui contenoit 80 mille spectateurs, et ceux de Curion qui étoient mobiles, et dont on pouvoit former un amphithéâtre, espèce de construction inconnue jusqu'alors. Ces théâtres, quoique très-ornés, n'étoient cependant que pour un temps très-court. Pompée fit bâtir le premier théâtre en pierre, qui subsista après les représentations qu'on y avoit données. C'est à lui et à Cæsar que Rome est redevable de plusieurs beaux monumens d'architecture.

Le goût de l'architecture grecque influa sur la construction des habitations particulières, et sur celle des maisons de campagne où les riches Romains rivalisoient ensemble à qui déploieroit le plus de luxe. L'intérieur des maisons fut distribué avec plus de commodité et orné de marbres, de peintures, de mosaïques, etc. La paix constante dont Rome jouit sous le règne d'Auguste, fut surtout favorables aux progrès de l'architecture. Il avoit conçu le projet de faire de Rome la plus belle ville de l'univers; et il ne se contenta pas d'embellir lui-même la ville par un grand nombre de constructions, mais il engagea aussi ses amis à suivre son exemple. On vit alors s'élever le portique auquel il donna le nom de sa sœur Octavia, le nouveau Forum, et le temple de Mars Ultor; la basilique en honneur de Cajus et de Lucius, le temple d'Apollon, avec un portique, où Auguste établit une bibliothèque; le mausolée qu'il fit bâtir pour lui et sa famille est un des plus beaux édifices construits à cette époque. Il fit aussi bâtir un théâtre qu'il appela théâtre de Marcellus, du nom d'un de ses amis, mort pendant le temps de la construction. Il fit encore bâtir différens ports et rétablir la voie Flaminienne et plusieurs autres. Les édifices construits par les amis d'Auguste, sont un temple d'Hercule Musagète par Marcius Philippus; un temple de Diane par L. Cornificius; un temple de Saturne par Munatius Plancus; l'*Atrium Libertatis*, par Asinius Pollion; les temples de la Concorde et

de Castor et Pollux par Tibère; un théâtre par Cornélius Balbus, et un amphithéâtre par Statilius Taurus. Agrippa, le gendre d'Auguste se distingua sur-tout par de grandes constructions, tels que des aqueducs, des fontaines, des bassins, des bains, etc., mais sur-tout par la construction du Panthéon.

Depuis quelque temps des artistes qui manquoient d'occupation dans la Grèce, en Asie et en Ægypte, étoient venus à Rome, où ils étoient estimés et recherchés. Leur nombre s'augmenta sur-tout sous Auguste, mais on en connoît très-peu. De ce nombre sont *Cyrus*, célèbre du temps de Cicéron, *Posphorus*, un des architectes d'Auguste, *Saurus* et *Batrachus*, qui bâtirent le temple derrière le portique d'Octavie. *C. Posthumius* et *L. Cocceius Anetus*, employés par Agrippa dans les environs de Naples; le second étoit disciple du premier, il a creusé sous la montagne cette route appelée aujourd'hui *la grotte de Pouzzoles*, et on croit qu'il bâtit le temple de Pouzzoles dédié à Auguste. *Valérius*, Romain né à Ostie, fut l'architecte du Panthéon, et bâtit aussi un théâtre à Rome. Parmi les architectes de ce temps, *Vitruve-Pollion* est pour nous le plus important par son ouvrage, le seul qui soit resté de l'antiquité sur cette matière. On cite aussi *Vitruve-Cerdon* son affranchi, qui introduisit des ornemens improuvés par son maître.

A l'époque où les Romains apprirent à connoître l'architecture des Grecs, elle avoit déjà perdu beaucoup de sa perfection; elle se ranima à Rome sous le règne d'Auguste, mais elle y prit le caractère de ce temps; on préféra l'élégance à la beauté mâle et élevée. Cependant l'extérieur des bâtimens n'étoit pas encore surchargé d'ornemens, on les réservoit plutôt pour l'intérieur. Après l'incendie de Rome sous Néron, cet empereur employa *Celer* et *Severus* à la reconstruction de plusieurs édifices, et principalement à élever ce *palais doré* qui surpassoit en richesse tout ce qui existoit dans le monde. Sous les premiers successeurs d'Auguste, l'architecture tomba en décadence. Elle commença à refleurir sous Vespasien et ses successeurs, mais le goût étoit déjà trop corrompu, pour que, même sous le règne d'Hadrien qui encourageoit surtout les artistes, on pût se corriger de tous les défauts dont un des principaux étoit de vouloir surpasser les grands maîtres des temps précédens, ce qu'on croyoit faire en surchargeant les édifices de bas-reliefs et d'autres ornemens. Le principal édifice de Vespasien est son grand amphithéâtre qu'il fit bâtir presqu'au milieu de la ville, et qui fut le premier bâtiment en pierre de cette nature. (*Voy.* AMPHITHÉATRE.) Parmi les édifices qui furent construits à Rome sous les empereurs suivans, on distingue l'arc de triomphe de Titus, le stade, la naumachie, l'odéon, et le forum commencé par Domitien et terminé par Nerva. Le palais de Domitien fut bâti pour *Rabirius*. *Frontin* eut sous Nerva la direction des aqueducs; sous Trajan on vit fleurir *Apollodore* qui mourut victime de la jalousie de ce prince, dont il avoit blâmé les plans d'architecture; *C. Julius Lacerus* qui bâtit en son honneur un temple en Espagne. Les édifices les plus remarquables de ce règne sont: le forum, la colonne, et l'arc de triomphe de Trajan. Il n'y a pas de prince qui ait ordonné autant de constructions qu'Hadrien. Son nom étoit écrit sur tant d'édifices, qu'on l'avoit appelé le *pariétaire*. Il fit batir à Nîme la Maison carrée; en Ecosse, une muraille qui avoit 80 milles de longueur: il fit rebâtir Jérusalem qu'il appela Ælia Capitolina; il continua le temple de

Jupiter Olympien à Athènes; *Détrianus* fut chargé du plus grand nombre. Les édifices de ce temps sont le mausolée et la villa Hadriani, le pont Ælius, aujourd'hui le pont Saint-Ange. (*V.* ces mots.) Sous les Antonins on remarque le temple de Faustine et d'Antonin, la colonne de cet empereur et celle de Marc-Aurèle, sans compter beaucoup de temples et d'édifices construits dans les provinces, et la réédification de Smyrne, de Laodicée, et d'autres villes de l'Asie mineure.

Après les Antonins, l'architecture tomba comme l'empire en décadence; on peut s'en convaincre par l'arc de triomphe de Septime Sévère, celui qu'on appelle l'arc des Orfèvres; ce prince aimoit cependant l'architecture, et il en avoit établi des cours publics. Sous Alexandre Sévère, les artistes trouvèrent des encouragemens, et il fit faire plusieurs constructions, mais l'architecture étoit tombée trop en décadence, et il y avoit trop de troubles dans l'Empire pour qu'elle pût se relever; elle empira graduellement, et devint enfin monstrueuse. Sous le règne de Constantin-le-Grand, on bâtit à Rome plusieurs temples et des églises chrétiennes, qui prouvent d'une manière incontestable le mauvais goût de ces temps. On s'avisa alors de dépouiller les anciens édifices de leurs ornemens pour en décorer les nouvelles constructions. Ce fut enfin lorsque Constantin établit le siége de l'Empire à Byzance, et que les peuples du Nord commencèrent leurs incursions dans l'Empire romain, que l'architecture se perdit absolument, et au lieu d'embellir les villes, on ne pensa qu'à bâtir des forteresses. On cite encore sous Constantin, *Métrodore*, comme un habile architecte, mais on ne connoît aucune de ses constructions.

Architecture du Bas-Empire. C'est celle qu'on nomme particulièrement *gothique grec*. Nous avons vu que le genre gothique n'est autre chose qu'une dégénération du style le plus pur de la belle architecture grecque et romaine. On doit entendre par gothique grec (du temps bas) toute architecture exécutée par des artistes grecs ou par leurs élèves, avec des fragmens originaux de la Grèce ou de l'Italie; tels que colonnes, statues, frises, corniches, etc., en marbre, granit, porphyre, serpentine, etc., employés avec symmétrie, et assemblés dans des masses pittoresques, formant des portiques, des colonnades en péristyles et à divers étages, comme le portail de Saint-Marc à Venise; celui du dôme de Pise; (bâti par *Buschetto* da Dulichio, architecte grec du onzième siècle); du baptistaire, de la tour penchante dans la même ville, et plusieurs autres édifices d'une décoration semblable, ou visiblement imitée de celle-ci, soit avec des fragmens antiques, soit avec des matériaux du pays, travaillés à leur imitation dans différentes villes de l'Italie, principalement à Bologne, à Sienne, à Lucques, à Pistoya, Venise, Padoue, Ravenne, Naples, Arezzo, Viterbe, Rome, etc., par Nicolas de Pise et ses élèves, Arnolfe, etc. architectes des douzième et treizième siècles. Ce genre d'architecture, loin d'être dépourvu de graces, offre un grand intérêt par le jeu de ses galeries à jour, et par leur disposition pittoresque. On aime aussi à y retrouver l'emploi des matériaux précieux par leur matière ou par leur travail, qu'on sait avoir appartenu à des édifices antiques.

Architecture sarrasine. L'Ægypte et la Syrie nous offrent un assez grand nombre de monumens d'architecture sarrasine, dont le style contraste encore d'une manière singulière avec celui de l'architecture ægyptienne, et celui de l'architecture grecque. Il est probable que les

Sarrasins de ces contrées auront dans leurs bâtimens emprunté quelque chose du style ægyptien. L'architecture sarrasine se distingue particulièrement par l'élévation et la hardiesse de ses voûtes, la forme de leur cintre, la légèreté des colonnes, la variété des chapiteaux, et la multitude prodigieuse des ornemens, qui offrent un brillant assemblage de frises, de mosaïques, de rinceaux et d'entrelas d'appuis évidés en forme de dentelles, de fleurons et de feuillages, distribués avec art. Celle des Sarrasins d'Ægypte et de Syrie se distingue de celle des Sarrasins d'Espagne par la forme des cintres, comme on peut s'en convaincre par la comparaison de la porte du Caire avec celle de l'Alhambra à Grenade (*Voy.* ALHAMBRA.) et de la grande église de Cordoue. Les cintres des Sarrasins d'Ægypte ont un cercle un peu tirant vers l'ovale, et quelquefois au milieu une espèce de rentrée. Ce qui a été souvent imité dans les croisées de nos églises : quelques-uns aussi sont ogives, les cintres des bâtimens de l'Alhambra forment un cercle plus arrondi, et plus parfait ; ce n'est pas seulement un demi-cercle dont chaque extrémité pose sur une colonne qui le supporte, mais le cercle se continue encore et forme de chaque côté une espèce de ventre, ce qui nuit à l'idée de la solidité, et rend difficile à concevoir comment la colonne peut soutenir la voûte. Il s'en faut beaucoup que les bâtimens des Sarrasins d'Ægypte ayent la richesse, la légèreté, et l'élégance de ceux des Sarrasins d'Espagne, qui, en général, ont porté plus loin les sciences qui tiennent au calcul, telles que la géométrie, l'astronomie, et par conséquent la mécanique et l'architecture. Parmi les restes de l'architecture sarrasine, il faut compter les murailles d'Alexandrie bâties en 878 par le calife Motahwakkel, plusieurs arcades de l'aqueduc d'Alexandrie restaurées par les Sarrasins, ce qui est indiqué par les bigarrures des chapiteaux : le grand et le petit pharillon, la mosquée d'Alexandrie, les portes du Caire, la mosquée, les débris de l'ancien palais des sultans au Caire. Le sultan Saladin, dont le véritable nom étoit Jusuf ou Joseph, a fait construire un grand nombre de bâtimens qui portent son nom ; le palais de Joseph, le puits de Joseph au Caire, le grenier de Joseph, le meckias, bâtimens dont on peut voir les figures dans les voyages de Paul Lucas, Norden et Pococke ; les mosquées d'Alep, de Jérusalem et de Constantinople ; ces édifices sont souvent bâtis avec des fragmens de monumens grecs et romains ; les restes des bâtimens des Sarrasins d'Espagne, sont l'Alhambra de Grenade, et la grande mosquée de Cordoue, qui en est devenue la cathédrale : ce sont ces Sarrasins d'Espagne qui ont répandu en Europe le goût de l'architecture sarrasine ou mauresque, dite gothique ; les bâtimens du moyen âge en Espagne et en Portugal construits par des chrétiens, tels que la célèbre église de Séville, et sur-tout son clocher appelé *giralde* ; les églises de Tolède, de Ségovie, de Burgos, d'Ovéido ; et les monastères de Batailha, participent beaucoup de l'architecture sarrasine. *Voy.* ARCHITECTURE GOTHIQUE.

ARCHITECTURE TURQUE. Elle tient encore beaucoup de l'architecture sarrasine. Dans leurs monumens publics, ils aiment sur-tout le grand nombre de tours et de minarets : ils apportent peu d'art dans la construction des maisons particulières, le bas est en pierres de taille, et l'étage supérieur en briques séchées au soleil : les maisons des riches sont entourées d'une cour ; dans l'intérieur est une belle salle pavée en marbre, avec des eaux

jaillissantes, cette salle a ordinairement toute la hauteur du bâtiment et est surmontée d'un petit dôme. On peut prendre une idée de leurs bâtimens dans le tableau de l'empire Ottoman, par M. Muradgea d'Ohsson.

ARCHITECTURE GAULOISE. Les auteurs romains nous apprennent que le pays des Celtes étoit divisé en grands districts (*pagi*), qui se subdivisoient en cantons (*vici*); comme ils changeoient souvent d'habitation, leurs huttes rondes et terminées en pointe n'étoient faites que d'un tissu de gaules ou de branches, couvert de terre grasse et de paille. Des pieux plantés en terre donnoient un peu de solidité à cette construction, et pour ajouter à ces huttes un air de propreté, ils les peignoient en dehors avec de la terre de différentes couleurs. Les fondemens étoient quelquefois en pierre ; on en trouve des vestiges dans l'île d'Anglesey. Pendant l'hiver, ils habitoient des cavernes sous la terre, des espèces de caves qu'ils couvroient du fumier de leurs troupeaux, ils y gardoient leurs fruits; ces souterrains les garantissoient, non-seulement du froid, mais quelquefois aussi de l'ennemi. Ces huttes réunies et entourées de forts et de retranchemens, formoient un *oppidum*. Ils savoient cependant tailler, transporter et élever les pierres de taille, ainsi que le prouvent les prodigieux monumens de Stonehenge, ceux de la Cornouaille, de Carnac, nos pierres levées (*Voy.* ces mots.); mais, comme dans l'architecture des peuples peu civilisés, tout annonce la force, la puissance, et rien le goût ni la correction. Sous les Romains ils connurent une meilleure architecture, ainsi que le démontrent le temple de *Montmorillon* chez les Biturices Cubi. La forme octogone étoit celle qui leur plaisoit le plus pour leurs constructions. Les beaux monumens d'architecture construits dans les Gaules, du temps où elle étoit soumise aux Romains, n'ont point été exécutés par des Gaulois.

ARCHITECTURE GOTHIQUE ; ce nom lui a été donné improprement, puisqu'elle n'est pas de l'invention des Goths, mais qu'elle doit être regardée comme une suite de la décadence du goût, de l'ignorance et de l'inhabilité des artistes; ignorance qui se fait remarquer dans des ouvrages antérieurs à l'invasion des Goths. L'irruption des peuples du Nord et les ravages qui en étoient les suites inévitables, contribuèrent sans doute infiniment à faire perdre le goût du beau dans les arts. Après avoir abandonné la simplicité de l'architecture grecque, sa sagesse dans le choix et sa réserve dans l'emploi des ornemens, on s'accoutuma à ne plus voir une utilité réelle ou convenue dans les membres de l'architecture ; on substitua à cette élégante solidité qui flatte l'œil, une hardiesse téméraire, et faite pour remplir de crainte au premier aspect le plus intrépide spectateur. Aux angles droits, aux formes arrondies, on vit succéder les angles aigus, et les sections plus aiguës encore, des portions de courbes irrégulières. Tantôt on appuya des voûtes immenses sur des pilastres massifs et lourds, ce fut le premier âge de l'architecture gothique; tantôt on éleva des berceaux qui sembloient fuir l'œil le plus perçant sur des faisceaux de colonnes légères et évidées; ce fut là le second âge. Tous les angles furent obliques, toutes les intersections des courbes furent accompagnées d'un masque ridiculement hideux ou maussadement gai ; tous les piliers furent couverts de feuillages bizarres et d'animaux fantastiques ; le jour ne pénétra plus qu'à travers des découpures sans nombre ; le mérite du travail consis-

toit à donner à la pierre la grande facilité qu'offre le bois d'être taillé dans tous les sens ; dans ces siècles barbares, on ne se distingua que par l'éloignement qu'on montra pour la nature, et qui éclata surtout dans les êtres organisés, et les ornemens dont on surchargea les édifices. Ce style passa des grandes constructions dans les plus petits ouvrages. L'architecture dite gothique en Italie, se rapproche davantage de l'architecture grecque ; telles sont sur-tout l'église de S. Paul à Rome, bâtie par Constantin ; la cathédrale de Pisa, bâtie par un grec, appelé *Buchetto*, né à Dulichium ; celle d'Orvietto, de Siena ; le dôme de la grande église de Florence, construit par *Arnolfo*, en 1290, est d un style appelé par les Italiens *arabo-tudesque*, mélange de *mauresque* ou *bon grec*, avec le *germano-gothique*. Les Maures qui habitoient les fertiles contrées de l'Espagne, et ses provinces méridionales, y multiplioient les monumens de leur opulence et de leur goût dépravé. Dans ce pays, le gothique avoit été d'abord massif et gigantesque, mais ensuite on y imita l'excessive délicatesse des Maures, dans les décorations des différentes parties des édifices ; de-là naquit le style *arabesque* ou *sarrasin*. Ennemis, par religion, des figures d'hommes et d'animaux, ce furent les Maures qui introduisirent la profusion vicieuse des rinceaux de feuillages et des fruits, tandis que les Francs devenus chrétiens, prodiguoient, dans leurs sculptures, les figures de nains ou de géans, et de griffons ou de sphinx, etc.

Les cathédrales d'Europe prouvent jusqu'à quel point on s'étoit éloigné alors du bon style de l'architecture ancienne. Elles ne présentent que de lourdes façades surchargées d'une multitude innombrable de figures indécentes et ridicules, percées constamment de trois portes hautes et étroites, qui servent de base le plus souvent à deux tours d'une élévation et d'une grosseur effrayantes ; un nombre prodigieux d'arc-boutans découpés en mille façons différentes, et ayant par-dessus des voûtes légèrement appuyées sur le front des colonnes qui embarrassent l'intérieur, et qui le partagent ordinairement en forme de croix. L'envie de paroître extraordinaire dénatura jusqu'aux gouttières, en leur donnant la forme d'hommes ou d'animaux, et jusqu'aux fenêtres qui ressemblent, par leur sculpture, au portail d'un temple. Plusieurs auteurs modernes ont voulu chercher l'origine de l'architecture gothique dans les forêts du nord, et celle des ogives dans la réunion de deux arbres inclinés l'un vers l'autre. On y trouvoit, disent-ils, le modèle des voûtes et des arceaux de l'architecture dite gothique ; les groupes de rejetons assemblés autour du tronc commun, firent naître, selon eux, les piliers groupés qui soutiennent les édifices gothiques ; les jours multipliés et interrompus par les feuillages et les branches des arbres, furent représentés par les roses et les découpures qui sillonnent et partagent les fenêtres des anciennes églises. Cette idée a été développée par M. Hall dans un mémoire inséré dans les transactions de la société royale d'Edimbourg, et traduit dans la bibliothèque britannique. Il y rapporte les essais qu'il a faits pour construire avec des arbres et des perches des édifices gothiques qui lui ont très-bien réussi. Cependant l'origine indiquée plus haut est plus vraisemblable, et prise dans la nature de l'esprit humain. Dès qu'il a une fois abandonné le vrai et le beau, rien ne lui plaît mieux que les objets et les formes qui contrastent le plus avec la simplicité de la nature. L'architecture moderne a cependant une obliga-

tion à la gothique, c'est qu'elle a engagé les architectes à faire des recherches sur l'artifice de ces constructions gothiques, qui étonnent par la hauteur des voûtes, leur adresse et leur solidité, malgré la foiblesse apparente de leurs piliers; et plusieurs architectes ont su tirer de ces recherches un parti utile.

En France, l'architecture avoit conservé une plus noble simplicité, et un plus haut style que chez les nations du Nord, où le luxe des ornemens prévalut. L'architecture commença à reparoître en France sous Clovis. (*Voyez* ARCHITECTURE MODERNE.) Clotaire I fit élever l'église de S. Médard de Soissons; Childebert I, celle de S. Vincent à Paris, actuellement S.-Germain-des-Prés; au commencement du 7e siècle, on construisit, par ordre de Dagobert I, l'église de l'abbaye de Saint-Denys. Charlemagne contribua plus qu'aucun autre prince à relever la gloire de l'architecture, et fit bâtir une grande église et un superbe palais à Aix-la-Chapelle. Ses successeurs ont aussi bâti beaucoup d'églises. Sous Charles-le-Chauve, on acheva l'église métropolitaine de Reims, commencée sous Louis-le-Débonnaire. Parmi les temples élevés sous le roi Robert, on admire la cathédrale de Chartres. La construction de l'église abbatiale de Beauvais, est rapportée au règne de Philippe I; celle de la cathédrale d'Annecy à celui de Philippe-Auguste; ce prince acheva aussi le grand portail de l'église de Paris, commencé sous le roi Robert. Suger, abbé de Saint-Denys, et ministre de Louis-le-Gros, fit rebâtir et augmenter la basilique de cette abbaye, au commencement du 12e siècle, ouvrage qu'on assure avoir été construit dans moins de trois ans et trois mois. Ce même siècle vit élever les cathédrales de Verdun, de Laon, de Lisieux, de Saint-Remy de Reims, de Saint-Nicaise de la même ville, bâti par Hugues Libengeois, mort en 1263, et d'autres édifices. Saint Louis et sa mère Blanche firent surtout construire un grand nombre d'églises, et beaucoup de ses courtisans imitèrent en cela leur roi pour lui plaire. La plupart des basiliques du temps de S. Louis ont été construites par *Eudes de Montreuil*, architecte fort estimé de ce prince, qui le conduisit avec lui dans son expédition de la Terre-Sainte, où il lui fit fortifier la ville et le port de Jaffa. De retour à Paris, il bâtit plusieurs églises, celles de Sainte-Catherine-du-Val-des-Ecoliers, de l'Hôtel-Dieu, de Sainte-Croix de la Bretonnerie, des Blancs-Manteaux, des Mathurins, des Cordeliers, des Chartreux, la Sainte-Chapelle de Paris, et les églises de Royaumont et de Maubuisson.

Le goût gothique a passé de la France en Angleterre. (*V.* ARCHITECTURE SAXONNE.) Sous le règne de Henri III, on introduisit dans ce pays un style qui se caractérise par ses arches pointues. Ce style dû aux croisades ou aux Maures d'Espagne, recevoit toujours des changemens et des modifications, et prévalut sous les trois premiers Edouards. Au milieu du 15e siècle, le goût de la nouveauté fit inventer une multitude d'ornemens, alors régna le *gothique fleuri*. Après avoir épuisé toutes les formes de feuilles, de nœuds et de roses, les artistes introduisirent des figures d'anges avec des instrumens.

On trouve des détails sur l'architecture gothique dans une lettre insérée dans le mois d'août 1759, des *Mémoires de Trévoux*, dans un Traité de M. GŒTHE, inséré dans le 4e vol. de ses *Œuvres*; dans un Mémoire de M. POWNALL, inséré dans le 9e vol. de l'*Archæologia Britannica*; dans la 34e *lettre sur Rome* par feu M. WEINLIG, habile

architecte allemand; dans l'ouvrage du C. Le Roi, intitulé: *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples;* dans la description que le C. Millin a donné de l'église Notre-Dame de Mantes, dans le second vol. de ses *Antiquités nationales;* enfin dans les différentes *descriptions de la cathédrale de Strasbourg*, données par Schadæus, Behr, et l'abbé Grandidier; de *celle de Bâle*, publiée dans cette ville en 1788, et dans les descriptions de monumens semblables.

Architecture saxonne. Le style *dit* gothique passa en Angleterre de la France, et sur-tout de la Normandie. Les anciens Anglais, à cause de leurs relations avec les Romains, adoptèrent d'abord le goût romain dans la construction de leurs églises. Après la conquête de l'Angleterre par les Normands, ce style fut appelé par les moines *opus romanum*, parce que c'étoit une imitation de l'architecture romaine dégénérée. Les deux belles églises qui existent encore à Caen, sont les archetypes de celles d'Angleterre, bâties à cette époque. Dans cette architecture la délicatesse des membres tient lieu de la quantité de sculpture prodiguée ailleurs; on retrouve ce beau style dans un grand nombre des églises d'Angleterre, notamment dans la chapelle du roi, Sainte-Marie de Cambridge, Saint-Pierre d'Yorck, Sainte-Marie d'Oxford, la cathédrale de Cantorbéry, l'abbaye de Métross, la chapelle Porlier, et l'abbaye de Westminster.

Architecture mauresque. On appelle ainsi celle dans laquelle on observe des rinceaux de feuillages, des fruits taillés avec une extrême délicatesse, sans figure d'hommes et d'animaux. Le goût de cette architecture, qui étonne par sa hardiesse et sa légèreté, est venu des Sarrasins après les croisades, d'où on l'a aussi nommée Sarracenique, quoiqu'elle diffère de celle conservée par les Sarrasins en Afrique et en Espagne. La Sainte-Chapelle de Paris, la porte d'entrée des Chartreux, gravées dans les *antiquités nationales* du C. Millin, en offrent des modèles; c'est celle qui a prévalu ensuite sous Louis XII et François I, jusqu'au temps où le goût de l'architecture a été changé et rappelé au principe des Grecs et des Romains par les artistes italiens: on appelle improprement cette architecture *gothique*. *Voy.* Architecture gothique.

Architecture chinoise. Les tentes et les pavillons paroissent lui avoir donné l'origine et lui avoir servi de modèle; de-là vient cette légèreté qui est son caractère essentiel. Les matériaux employés dans les constructions des Chinois sont sur-tout différentes espèces de bois; quelquefois aussi des briques et des tuiles cuites au four, ou simplement séchées au soleil. Les constructions en pierre et en marbre sont assez rares en Chine, ce qui paroît tenir principalement au climat. Dans les provinces du Midi, la chaleur et l'humidité du climat rendroient très-mal-saines les maisons bâties en pierre; et de semblables habitations, selon les missionnaires de Pekin, seroient dans les régions du Nord, inhabitables pendant plus de la moitié de l'année. Les Chinois ont plutôt une police qu'une théorie d'architecture. Ces loix de police prescrivent, dans le plus grand détail, comment doit être le *lou* ou palais d'un prince du premier, du second et du troisième ordre, de la famille impériale, d'un grand de l'empire, d'un mandarin, et elles vont jusqu'à régler ce qui concerne les édifices publics des capitales et des autres villes, selon leur rang. D'après l'ancienne loi de l'état, le nombre des cours, la hauteur de la plate-

forme sur laquelle sont bâtis les rez-de-chaussée, la longueur des bâtimens et l'élévation des toits, vont en augmentant progressivement du simple citoyen au lettré, du lettré au mandarin, du mandarin au prince, du prince à l'empereur. Toutes ces mesures et ces dimensions sont déterminées à un demi-pied près. Ces règles de police ont dû produire une espèce de conformité dans les simples maisons des particuliers; et d'après cette gradation prescrite par les loix entre tous les édifices, on ne s'étonnera point que les habitations ordinaires soient au simple rez-de-chaussée. Le climat s'oppose peut-être encore à la multiplicité des étages; la distribution des maisons chinoises est aussi uniforme que leur aspect. Il seroit peu convenable et même dangereux de se singulariser à cet égard. Plus de la moitié du terrein est mis en cours et en allées. La façade des maisons chinoises qui regarde la rue, est tout-à-fait unie ou employée en boutiques. Il ne s'y trouve aucune autre ouverture que la porte, devant laquelle on pend une natte, ou bien on place un écran pour empêcher les passans d'y regarder. La forme des toits chinois est caractéristique; elle rappelle toujours l'idée d'une tente ou d'un pavillon, modèle de l'architecture chinoise. Leur comble qui se termine par une partie plate et surbaissée, se recourbe en l'air, au lieu de finir en pente naturelle. Les colonnes sont très-communes dans les édifices des Chinois. Elles servent au soutien du toit, et sont d'ordinaire de bois avec des bases de pierre ou de marbre. Il ne s'y trouve point de chapiteaux; mais le haut de leur fût est traversé par des solives. Le toit et le comble des édifices chinois reposent immédiatement sur la charpente, c'est-à-dire sur les colonnes de bois. C'est ce qui peut les avoir engagé à construire des doubles toits qui débordent les uns sur les autres, parce qu'ils ont souvent besoin d'un toit séparé pour couvrir les murailles. Il existe cependant une raison naturelle de ces doubles toits; c'est le peu d'élévation de leurs colonnes, qui ne sont que des poutres d'une hauteur médiocre. Lorsqu'ils veulent donner une grande élévation aux édifices, ils sont obligés de recourir à la pratique des doubles toits. Au reste le premier toit des Chinois n'est, à proprement parler, qu'une espèce d'auvent qui sert de couverture avancée aux colonnes et aux péristyles formés par celles-ci. On remarque quelquefois en Chine des portes formées par un cercle parfait, qui semblent mieux convenir à l'entrée d'une cage ou d'une volière, qu'à celle d'une maison. Les palais de la Chine, surtout celui de l'empereur, se distinguent par leur vaste étendue, la quantité de cours immenses, les tours, les galeries, les portiques, les salles et les immenses bâtimens dont ils sont composés. Quant aux temples ou pagodes, les plus beaux se trouvent dans le palais de l'empereur. Quelques-uns de ceux qui sont dans le reste de la ville de Pekin et aux environs, sont d'une dimension prodigieuse; les plus beaux et les mieux entretenus sont ordinairement ceux qui renferment un grand nombre de lamas ou de bonzes. Les foires qui se renouvellent chaque mois dans les différens quartiers de Pekin, se tiennent toutes dans le grand *miao* ou temple, dont les vastes et nombreuses cours, toutes bordées de galeries, sont très-propres à cet usage. Les tours sont très-communes en Chine, les Européens les appellent aussi pagodes, mais les Chinois les désignent par des noms particuliers. Dans certaines provinces toutes les villes en ont, jusqu'aux bourgades un peu considérables. La

plus fameuse pagode est celle de la ville de Nankin. On l'appelle communément la grande tour, ou la tour de porcelaine, parce qu'elle est incrustée de cette matière. On en voit des modèles en relief, en porcelaine, en bronze, dans beaucoup de cabinets. Cette tour n'est pas cependant la seule qui soit revêtue de porcelaine. Les Chinois donnent à ces tours des noms différens, selon qu'elles servent à y faire des observations astronomiques et atmosphériques, ou pour jouir au frais de la vue de la campagne, ou que ce sont des tours sépulcrales, massives pour l'ordinaire, ou que ce sont seulement des édifices à plusieurs étages et isolés, ronds, carrés, hexagones, octogones, et construits de matières différentes. Le nombre des arcs élevés en l'honneur de personnages célèbres, et qu'on appelle quelquefois improprement arcs de triomphe, est très-grand dans la Chine. Les moindres villes en font construire en bois. Souvent ils ont trois portes, une grande au milieu, et deux petites à côté. Ces arcs ont, la plupart, pour ornemens, des figures d'hommes, d'oiseaux, de fleurs fort ressemblantes, travaillées à jour, et comme liées ensemble par des cordons en saillies. Les annales de la Chine font mention de 3,636 personnages célèbres, pour lesquels on a élevé des arcs de triomphe. Les capitaines, les généraux d'armée, les princes, les philosophes, les mandarins qui ont rendu des services au public, ont droit à ces honneurs publics. Il y a même eu plusieurs femmes qui ont obtenu de semblables marques d'illustration. On distingue en Chine plusieurs espèces de ponts; des ponts de commodité, de magnificence, des ponts en fer et amovibles: Les règles pour les construire sont différentes. Les ponts de fer sont usités à la Chine; ils consistent pour la plupart en piliers dressés d'espace en espace, entre lesquels on a tendu des chaînes de fer; cette pratique exige beaucoup de surveillance pour prévenir les dangers auxquels la rouille, occasionnée par l'humidité, peut exposer les chaînes qu'elle attaque. Les Chinois n'ignorent pas cependant l'art de faire des voûtes, et plusieurs de leurs ponts sont construits sur des arches ou voûtes. Le plus beau pont de la Chine est celui de *Sueno, Tcheou-Fou*. Il est bâti sur la pointe d'un bras de mer, qu'il faudroit, sans ce secours, passer dans des barques, et souvent avec danger. Il a 2,520 pieds chinois de longueur, et 20 de largeur. Il est soutenu par 252 gros piliers, 126 de chaque côté. Toutes les pierres, tant celles qui traversent d'un pilier à l'autre en largeur, que celles qui portent sur ces traversières, et qui les joignent ensemble, sont d'égale longueur et épaisseur. La plupart des villes ont des murailles considerables, et tellement élevées, qu'elles dérobent la vue à tous les bâtimens. Leur largeur est telle qu'on peut y aller à cheval. Les murs de Pekin, qui sont de briques, ont 40 pieds de hauteur, ils sont flanqués de 20 en 20 toises, de petites tours carrées. Pour connoître l'architecture chinoise, il faut voir les planches de la *Chine illustrée* de DUHALDE; celles des *Voyages de lord* MACARTNEY, et sur-tout le *Traité des édifices chinois* par CHAMBERS, qui a été traduit en français.

ARCHITECTURE MODERNE. Parmi les ouvrages d'architecture construits dans les temps de la décadence des arts, on en trouve quelques-uns qui laissent entrevoir que l'ancien goût de bâtir ne s'étoit pas entièrement perdu, quoiqu'il fût très-altéré. De ce nombre est l'église de Sainte-Sophie, bâtie par Justinien dans le 6ᵉ et 7ᵉ siècle: ce fut le chef-d'œuvre du Bas-Empire,

et on peut dire le seul qu'il ait produit. L'église de S. Marc à Venise, bâtie dans le 10e et 11e siècle par des artistes grecs, étonne encore aujourd'hui par la conception du plan, par l'antique magnificence qu'il rappelle, et par un choix de belles proportions. La cathédrale de Pise, bâtie en 1016 par l'architecte grec, *Buchetto* ou *Buschetto* de Dulichium, est le plus rare monument de ce siècle. Cet édifice, revêtu de marbre en dedans et en dehors, est soutenu par quatre rangs de colonnes de la même matière. Les Pisans s'étoient procuré cette quantité de marbre par leur commerce avec le Levant. Ils appelèrent aussi de la Grèce des peintres et des sculpteurs, et si Buschetto avoit vécu assez long-temps pour former des élèves, il auroit vraisemblablement contribué beaucoup au rétablissement de la bonne architecture en Italie. La tour bâtie dans le 12e siècle auprès de cette cathédrale, pour servir de clocher, ne fait pas voir que l'architecture ait fait depuis de grands progrès. Au 13e siècle, l'architecte *Lapo* ou *Jacobo* de Florence, bâtit en Toscane l'église de Notre-Dame d'Assise, dite communément de la Portiuncule. *Fucio*, aussi Florentin, fit à Naples le château de l'Œuf. *Nicolas de Pise*, du même pays et du même temps, élevoit à Bologne, à Padoue, à Venise, plusieurs édifices estimables. Sa plus grande entreprise fut l'église de Padoue, dédiée à S. Antoine; outre l'architecture, on y remarque sur-tout les sculptures en bas-relief qui, pour la plupart, sont de la main de cet architecte. L'église de la Trinité à Florence, fut le monument de Nicolas de Pise le plus estimé par Michel-Ange, un des grands admirateurs des talens de ce célèbre artiste. Peu à peu l'architecture commençoit à se relever. *Arnolfo di Lapo* ou *di Cambio*, d'origine allemande, selon Vasari, et mort en 1300, bâtit l'église de Sainte-Croix à Florence, et donna les plans du magnifique temple de Santa Maria di Fiori. Une noble émulation sembloit alors animer à-la-fois toutes les villes de l'Italie. L'église de Santa-Maria-Formosa construite à Venise par *Paulo Barbetta*, presqu'entièrement dans le goût antique; plusieurs monumens de Bologne, la belle chapelle en marbre de l'église de Sainte-Marie-Majeure à Rome, bâtie vers l'an 1216, par *Marchione*, sculpteur et architecte, tout à cette époque indique un concert de toutes les forces pour faire triompher l'architecture en Italie; car tous les vastes bâtimens qu'on élevoit alors dans le reste de l'Europe, étoient encore construits dans le goût gothique. Dans le 14e siècle, on éleva en France et en Angleterre quelques monumens, précurseurs de la révolution qui se préparoit. Charles V fit alors travailler au Louvre, commencé par Philippe Auguste; il entreprit aussi le château de Saint-Germain-en-Laye, que les Anglais augmentèrent et embellirent sous le règne de Charles VI, ainsi que les châteaux de Montargis et de Creil, et le chapître de la Sainte-Chapelle de Vincennes. Dans le même siècle, l'anglais *Guillaume Wickam* fit agréer au roi Edouard III, ses projets pour la construction du château de Windsor. Il enrichit aussi de magnifiques édifices la ville d'Oxford qu'il regardoit comme sa patrie, parce qu'il y avoit été élevé. Après avoir perdu la faveur d'Edouard III, il se retira dans le diocèse de Winchester, où il fit bâtir une cathédrale, qui passe, après S. Paul, pour la plus belle église de la Grande-Bretagne.

En Italie, l'architecture marchoit à grands pas à son entière restauration. *Jean de Pise*, en Toscane, fils de Nicolas de Pise, dont il a

été question plus haut, préparoit à sa nation la route vers cet heureux rétablissement. Il travailla à orner dans sa ville, le Campo Santo, ou le cimetière public. Ce monument, quoiqu'encore dans le goût gothique, est remarquable par la beauté du plan, la grandeur de l'invention, la vérité du caractère et l'élégance des détails. La renaissance de l'architecture et de tous les autres arts, date du 15e siècle. Les villes dévastées par les troubles qui avoient agité l'Europe, se rétablirent alors à l'envi. La tranquillité permit d'entreprendre de nombreux bâtimens. *Bruneleschi* parut alors. Ce fut lui qui s'opposa le plus vigoureusement au goût gothique dominant. Il étudia avec soin les ruines de l'ancienne Rome. Après avoir essayé son talent sur différens arts, et s'être formé par l'étude des anciens auteurs, il entreprit de faire revivre les maximes de l'architecture antique. Il reconnut et distingua les ordres, et fut le premier qui en fit à ses ouvrages de justes applications. Le grand édifice commencé à Florence, en partie d'après le goût gothique, par Arnolfo, et la coupole que ce dernier avoit projetée, étoient des problêmes dont la solution étoit réservée à Bruneleschi. Cette coupole de Sainte-Marie di Fiori ouvrit la route à toutes les vastes entreprises de l'architecture moderne: et ce monument qui faisoit l'admiration de Michel-Ange, étonnera toujours ceux qui sauront apprécier le mérite des inventeurs. Cet édifice, et plusieurs autres dont Bruneleschi fut chargé, attirèrent autant de réputation à l'architecte qu'ils firent d'honneur à l'architecture. Les élèves sortis de son école, en se répandant dans les diverses parties de l'Italie, y éveillèrent le goût de l'architecture, en même temps qu'ils en propagèrent les vrais principes, et enflammèrent l'ambition de tous les souverains. On vit en peu de temps les princes de la maison de Médicis, les ducs de Milan, quelques autres princes et des seigneurs italiens, accueillir les arts, et ouvrir aux lettres leurs palais et leurs trésors. Bientôt les savans commencèrent aussi à communiquer aux architectes les livres de Vitruve, et à répandre dans le public la doctrine de cet auteur. *Léon Battista Alberti*, de Florence, le second des artistes qui aient construit suivant les principes de Vitruve et les maximes de l'antiquité, contribua aussi beaucoup à la perfection de l'architecture. Il succéda aux talens et aux entreprises de Bruneleschi, mort en 1444, mais il rechercha dans l'architecture plus d'élégance, de grace et de variété d'ornemens que son prédécesseur. Son livre sur l'architecture contribua peut-être plus que Vitruve lui-même à faire goûter cet art dans son pays. Pendant que la théorie de l'architecture faisoit, par l'ouvrage d'Alberti, des progrès parmi les savans, le livre de Francesco Colonna, qu'on connoît sous le titre du *songe de Polyphile*, sans s'annoncer comme traitant directement le même objet, contribua néanmoins infiniment à élever le génie des architectes du temps, en présentant des idées nobles, élevées, gracieuses, et sous le voile de la fable, les préceptes les plus utiles aux artistes et aux amateurs. Secondée par la protection et les vastes projets des Médicis, des souverains de Rome, par l'émulation de toutes les villes de l'Italie, l'architecture parvint en peu de temps au plus haut degré où les temps modernes ont pu la porter. Outre les architectes nommés jusqu'à présent, il faut encore citer *Fil. Calendario*, vers le milieu du 14e siècle; *Andr. Orgagna*, mort en 1389, fut le premier qui substitua aux arceaux pointus des arcs circulaires; *Giul. da Majano*, mort

en 1457; *Michellozzo Michele*, vers 1460, le premier qui a su donner aux palais, du luxe, des ornemens riches et heureux, et une distribution commode; *Franc. di Giorgio Martini*, vers la fin du 15ᵉ siècle; *Donat. Bramanti Lazari*, mort en 1514, a continué ce que Brunelleschi avoit commencé pour les progrès de l'architecture; il sut le premier mettre dans la meilleure harmonie les différens membres d'architecture; *Giov. Franc. Mormanda*, mort en 1522; *Andr. Conducci*, mort en 1529, inventeur de différentes machines propres à mouvoir de grandes masses; *Andr. Riccio Briosco*, mort en 1532; *Balth. Peruzzi* introduisit dans l'architecture les ornemens antiques venus hors de mode, il mourut en 1536; *Seb. Serlio*, mort en 1540; *Laurent Lotto*, surnommé *Lorenzetto*, fut le premier qui employa d'une manière heureuse, les fragmens des anciens édifices romains dans la construction d'édifices nouveaux, il mourut en 1541; *Ant. Giamberti; Giov. Bat. Bertano; Ant. Labacco; Michele San Michele*; et *Anton. del Ponte*, tous vers le milieu du 16ᵉ siècle; *Alonzo Berruginette*, mort en 1561, apporta le goût de la bonne architecture d'Italie en Espagne; *Michel Angelo Buonarotti*, mort en 1564; *Piet. Cataneo*, mort en 1567; *Ferd. Manlio*, et *Jac. Tatti*, surnommé *Sansorino*, morts en 1570; *Giac. Barozzio da Vignola*, et *Galeato Alessi*, morts en 1573; *Andr. Palladio*, mort en 1580; *Jac. della Porta* et *Vinc. Scamozzi*, ses contemporains; *Bapt. Ammanati*, mort en 1592; *Vinc. Seregno*, mort en 1594; *Dion. Boldo*, mort en 1604; *Dom. Fontana*, en 1607; *Aless. Vittoria*, en 1608; *Onor. Lunghi*, en 1619; *Carlo Maderno*, en 1620; *Dom. Zampieri*, surnommé *Dominiquin*, en 1641; *Jac. Aicardo*, en 1650; *Buccio Bianchi*, en 1657; *Franc. Borromini*, en 1667; *Giov. Lor. Bernini*, en 1680; *Lud. Bernini*, en 1682; *Card. Rainaldi*, en 1691; *Giov. Jac. Monti*, en 1692; *Giov. Ant. de Rossi*, en 1695; *Gius Sardi*, en 1699; *Carl. Fontana*, en 1714; *Aless. Galilei*, en 1737; *Franc. Galli*, surnommé *Bibiena*, en 1739; *Andr. Ambrosini*, en 1740; *Jac. Leoni*, en 1746; *Paol. Amaly*, en 1750; le *comte Alfieri*, en 1760; *Lud. Vanvitelli*, en 1773; *Enea Arnaldi; Girol. dal Pozzo*, etc.

Nous avons dit plus haut que les constructions ordonnées par Charles V, préparèrent en France la renaissance de l'architecture. Aux bâtimens que nous avons cités, on peut encore ajouter l'église de Saint-Urbain à Troyes, bâtie vers la fin du 13ᵉ siècle, et qui se distingue par sa délicatesse et sa solidité. Depuis Charles XII jusqu'à la fin du règne de Louis XII, il ne paroît pas que l'architecture ait fait en France de grands progrès. Ce dernier prince fit élever les faces orientale et méridionale du château de Blois. Rouen doit au cardinal d'Amboise l'embellissement que lui procurèrent quelques édifices et des places publiques, et principalement le palais de Justice. Il fit aussi bâtir le château de Gaillon, monument admirable de la renaissance de l'art de la sculpture. Avant le règne de François I, l'architecture n'avoit fait que des progrès très-lents. Une grande partie du château de Fontainebleau et de celui de Saint-Germain-en-Laye, furent construits par son ordre. Il bâtit Chambord en 1526, à son retour d'Espagne. Les grands hommes en tout genre attirés par les libéralités de François I, répandirent bientôt en France les véritables règles de l'architecture, et le goût gothique disparut. On éleva la fontaine des Nymphes, dite des Innocens, ainsi que le Louvre. Les artistes italiens et français travaillèrent à l'envi pour four-

nir les dessins les plus magnifiques pour la construction de ce château. C'est-là la véritable époque de la renaissance de la belle architecture en France. Henri II acheva les travaux de son père, et entreprit de construire trois autres façades au Louvre pour en rendre la cour carrée. Par les ordres de ce prince, Chambord et Fontainebleau furent continués, on augmenta Saint-Germain-en-Laye d'un édifice joignant la rivière de Seine. Le château d'Anet fut aussi construit avec beaucoup de magnificence. Après la mort de Henri II, Catherine de Médicis éleva le château de Saint-Maur-sur-Marne, et commença des galeries et des terrasses du côté du pavillon du Louvre, pour communiquer au palais des Tuileries, qu'elle fit construire. Ce palais ne consistoit alors qu'en un gros pavillon séparé de deux autres plus petits par deux corps de logis. Charles IX et Henri III, veillèrent successivement à la continuation du Louvre. Henri IV, après avoir établi la paix en France, s'appliqua à étendre l'empire des arts. On lui doit les châteaux de Monceaux et de Prêle en Brie, les embellissemens de Saint-Germain et de Fontainebleau, et l'agrandissement des palais du Louvre et des Tuileries. Sous ce prince fut achevé le Pont-Neuf que Henri III avoit commencé, et le premier qu'on ait construit en pierre à Paris. La Place Royale, le canal de Briare qui joint la Seine à la Loire, sont des monumens de son règne, ainsi que la restauration de la cathédrale d'Orléans, qui avoit été ravagée dans les guerres de religion. Sous ce prince et sous Louis XIII, on substitua de gros fruits, des cartouches, et d'autres ornemens matériels à ceux qui depuis François I, avoient été imités de l'antique. Ce fut alors que s'introduisit aussi le goût maussade de frontons brisés, celui des colonnes torses, des pots à feu, et des pyramides sur les édifices civils et sacrés. Marie de Médicis fit construire l'aqueduc d'Arcueil et le palais du Luxembourg.

Jusqu'à Louis XIII, les églises ne retraçoient point l'élégance et les richesses des temples anciens. La construction de l'église S. Louis, dans la rue S. Antoine, fait époque dans la forme et la distribution de ce genre d'édifices. Les arcades et les voûtes dans le goût gothique y furent proscrites, et on tenta d'élever une coupole élégante. *Le Mercier*, *de Brosse*, *François Mansart*, se distinguèrent par la construction du dôme quadrangulaire du Louvre, des églises des PP. de l'Oratoire, de S. Roch, de la Sorbonne, des Filles de Sainte-Marie, et du portail de S. Gervais. Les ponts au Change, Marie, de la Tournelle, de S. Michel, et la grand'salle du Palais de Justice rebâtie en 1622, appartiennent au règne de Louis XIII.

Dans le siècle de Louis XIV, l'architecture ainsi que les autres arts, fut portée à un haut degré de perfection. Des académies furent établies à Paris et à Rome; et d'habiles artistes envoyés en Italie, en Ægypte, en Grèce, en Perse, et dans tous les lieux où les anciens ont laissé des vestiges de leurs travaux. Leur architecture est pleine de hardiesse et de beautés mâles. C'est sous ce règne qu'on vit construire le nouveau Louvre avec sa belle colonnade, une partie du château des Tuileries, le Val-de-Grace, plusieurs portes de Paris, (*Voyez* ARCS DE TRIOMPHE.) le château de Maisons, la Sorbonne, l'hôtel des Invalides et d'autres édifices superbes. Sous le règne de Louis XV, on éleva le principal portail de Saint-Sulpice, la fontaine de la rue de Grenelle, et quelques bâtimens destinés à l'utilité publique, tels que l'hôpital des Enfans-Trouvés, et l'Ecole Militaire. On démolit sous

ce règne les maisons qui masquoient la belle façade du Louvre : on continua ce palais ; on construisit la place qui porta le nom de ce prince, aujourd'hui celle de la Concorde, et on commença l'église de Sainte-Geneviève, aujourd'hui le Panthéon, et celle de la Madeleine. Dans un autre genre, la salle de l'Opéra à Versailles, l'hôtel des Monnoies à Paris, la Halle aux Bleds, la fontaine de Juvisi, la salle des Italiens, méritent d'être cités. A ces monumens on peut associer les places publiques, construites dans les villes de Valenciennes, de Bordeaux, de Rennes, de Nancy et de Reims, ainsi que le pont de Neuilly. Sous le règne de Louis XVI, on bâtit le pont qui porta son nom. L'Odéon, l'église Saint-Philippe du Roule, la couverture de la halle aux bleds. Pendant le cours de la révolution, on a plus détruit qu'édifié, l'Opéra est le seul grand édifice qui ait été élevé. Depuis le consulat de Bonaparte, l'architecture paroît prête à prendre un nouvel essor, les embellissemens faits aux Tuileries et au Luxembourg, la place du Carrousel déblayée, le projet de transporter la bibliothèque au Louvre, et de terminer enfin ce vaste édifice, en sont les témoignages.

Parmi les architectes français modernes, il faut remarquer *Philibert de Lorme*, mort en 1577, qui contribua le plus à détruire en France le goût gothique, et à qui on doit le procédé par lequel on a couvert la halle au bled ; *Pierre Lescot*, mort en 1578, qui se distingua par les dessins qu'il donna pour la construction du Louvre ; *Louis de Foix*, mort en 1590, que quelques auteurs ont dit l'architecte de l'Escurial ; *Jacques de la Brosse*, mort en 1610 ; *Jacq. Androuet du Cerceau*, mort en 1611 ; *Clément Méteseau*, mort en 1650 ; *Jacques Le Mercier*, mort en 1640 ; *François Mansart*, mort en 1666 ; *Pierre le Muet*, mort en 1669 ; *Louis Le Veau*, mort en 1670, à qui Paris doit plusieurs beaux hôtels ; *Franç. Blondel*, mort en 1686, auteur d'un *cours d'architecture*, et de plusieurs ouvrages militaires qui lui valurent le grade de maréchal-de-camp ; *Claude Perrault*, mort en 1688, célèbre par la construction de l'Observatoire et de la colonnade du Louvre ; *Antoine Le Pautre*, mort en 1691, qui bâtit entr'autres l'église de Port-Royal du fauxbourg Saint-Jacques, l'hôtel de Gêvres, celui de Chamillard, celui de Beauvais dans la rue S. Antoine, les deux aîles du château de S. Cloud, et la partie supérieure de sa cascade ; *François d'Orbay*, mort en 1697, élève de Le Veau, et à qui l'on doit entr'autres le collége et l'église des Quatre-Nations, le couvent des Capucines, à Paris, le portail des Carmélites à Lyon, la porte du Pérou à Montpellier ; *Chr. Aug. d'Aviler*, et *Pasq. de l'Isle*, morts en 1700 ; *Jules-Hardouin Mansart*, mort en 1708, à qui l'on doit beaucoup d'ouvrages exécutés dans le château de Versailles, le château de Clagny, l'orangerie de Versailles, la maison de Saint-Cyr, les palais de Marly, de la Ménagerie et de Trianon, etc. ; *Alexandre-Jean-Baptiste le Blond*, mort à Pétersbourg en 1719 ; *Jean Aubert*, mort en 1725 ; *Robert de la Cotte*, mort en 1735 ; *Guillot Aubry*, mort en 1737 ; *Gilles-Marie Oppenord*, mort en 1742, célèbre sur-tout par l'art de la décoration qu'il entendoit à merveille ; son élève *Jacq. Franç.* BLONDEL, mort en 1774, auteur de l'*Architecture Française*, en 4 vol. in-fol., et d'un *Cours d'Architecture civile* en 9 vol. in-8°, a beaucoup contribué à répandre les principes de l'architecture par ses leçons publiques ; *Jacques-Germain Soufflot*, mort en 1780, a construit à Lyon l'Hôtel-Dieu, et

plusieurs autres édifices, tels que la bourse, la salle du concert, et celle de la comédie, l'orangerie du château de Menars, c'est lui qui commença la construction de l'église de Sainte-Geneviève ou du Panthéon à Paris. Nous citerons encore *Jean-Chr. Garn. d'Isle*, mort en 1755; *Edm. Bouchardon*, mort en 1762; *Jean-Nicolas Servandoni*, né à Lyon, et mort à Paris en 1766; *de Wailly*, mort en 1794, qui avoit bâti la salle des Français, *Boulet*, *Antoine* et plusieurs autres.

Architrave. C'est la principale poutre qui porte horizontalement sur les chapiteaux des colonnes, et qui fait la première des trois parties de l'entablement. Elle sert à lier ensemble les colonnes. Les anciens n'employoient en général, qu'une seule pierre, d'une colonne à l'autre, pour la construction de leurs architraves. L'usage de ces architraves monolithes qu'on observe dans presque tous les monumens d'architecture à Rome, les mit dans le cas de serrer leurs entre-colonnemens, et de leur donner cette âpreté, d'où résulte le plus grand effet de leurs colonnades et de leurs péristyles. Plusieurs monumens d'architecture ancienne nous prouvent cependant que les anciens n'ont pas ignoré la pratique de la coupe des pierres, employée par les architectes modernes, et qu'ils n'ont suivi plus habituellement l'autre méthode, que parce qu'elle offroit une plus grande solidité. Dans les temps modernes, où la pénurie de marbres et le peu de dureté des pierres ne permettent point les architraves monolithes, on a cherché à y suppléer par les plates-bandes à claveaux. Les architraves ainsi construits se composent de plusieurs pierres qui se soutiennent mutuellement par leur coupe, en sorte qu'elles forment ensemble une voûte plate. La forme de l'architrave varie suivant les différens ordres; au Toscan, il n'a qu'une bande couronnée d'un filet; il a deux faces au dorique et au composite, et trois à l'ionique et au corinthien.

Archivolte; par ce nom, dérivé du latin, *arcus volutus*, arc contourné, on désigne le bandeau orné de moulures, qui règne à la tête des voussoirs d'une arcade, et qui vient se terminer sur les impostes. On orne les archivoltes selon la richesse ou la simplicité des ordres, et dè la même manière que les architraves. On appelle *archivolte retourné*, celui dont le bandeau ne finit pas, mais qui, retournant sur l'imposte, se joint à un autre bandeau. Cette manière est lourde, et ne convient qu'à une ordonnance rustique. *L'archivolte rustique* est celui dont les moulures sont interrompues par une clef et des bossages simples et rustiques.

Arco, *archet;* ces mots italiens *con l'arco*, marquent qu'après avoir pincé les cordes, il faut reprendre l'archet à l'endroit où ils sont écrits.

Ardavalis ou Hardavalis; selon quelques rabbins, c'étoit un instrument de musique des anciens hébreux; d'autres pensent que c'étoit une orgue hydraulique, et que le nom même d'ardavalis n'est que le mot grec *hydraulis* corrompu.

Ardoise, schiste d'un bleu noirâtre qui se débite par feuillets pour servir à la couverture des bâtimens. On ignore si les anciens ont employé l'ardoise à cet usage. Pline dit expressément qu'on se servoit de bois avant l'invention des tuiles, mais il ne fait pas mention de l'ardoise. Il paroît qu'on s'en servoit quelquefois comme de moilons pour la construction des murs, on employe encore l'ardoise à cet usage. Le pont de Sablé, les murs d'Angers, sont bâtis de blocs d'ar-

doise, dont les environs de cette ville abondent. L'*ardoise cartelette* est la plus petite, on l'emploie pour couvrir les dômes, comme on le voit à celui de la Sorbonne. L'*ardoise dure*, qu'on tire des côtes de Gênes, sert à faire des carreaux et des tables; les Italiens s'en servent pour peindre dessus. Le musée des arts possède un tableau de Daniel Volterre, sur ardoise. On appelle *ardoise fine*, celle qui est très-mince.

ARÈNES; dans les amphithéâtres on appeloit ainsi la partie intérieure où les combats avoient lieu, parce qu'elle étoit couverte de sable, (*arena*.) (*V*. AMPHITHÉATRE.) A Nisme on désigne par le mot *arènes* l'amphithéâtre de cette ville. Les anciens historiens français font encore mention de plusieurs autres arènes à Reims, à Périgueux, à Paris. Dans quelques autres villes ce nom subsiste encore, quoiqu'on n'y trouve plus de vestige d'amphithéâtre. C'est ainsi qu'à Limoges on a le cimetière des arènes, à Bourges la rue des arènes, etc.

ARÉOPAGE, nom du lieu où s'assembloit le tribunal d'Athènes, qui portoit le même nom, et qui connoissoit des meurtres volontaires et involontaires, des empoisonnemens, des incendies, des trahisons, etc. (*V*. dans mon Dictionnaire de Mythologie, HALIRRHOTHIUS et MARS.) Le mot aréopage signifie *bourg de Mars*, et fut donné à ce lieu, parce que Mars accusé du meurtre d'un fils de Neptune, en fut absous dans ce lieu par les juges d'Athènes. L'aréopage étoit situé sur une hauteur placée presqu'au milieu de la ville. Aujourd'hui il est hors de la ville, Spon et Wheler prétendent en avoir vu les restes, dans les fondemens qui forment un grand demi-cercle bâti de pierres d'une grandeur prodigieuse.

ARÊTE, angle ou tranchant que forment deux surfaces droites ou courbes d'une pierre quelconque. Lorsque les surfaces concaves d'une voûte composée de plusieurs portions de berceaux, se rencontrent en angle saillant, on appelle cela *voûte d'arête*.

ARGILLE, terre tenace et ductile, lorsqu'elle est humide, et qui durcit en se séchant, ou au feu; ce qui la rend propre à faire des vases de toute espèce, des tuiles, des briques, des statues, des bas-reliefs, des frises, des corniches, etc. qu'on désigne ordinairement par le nom d'ouvrages en *terre cuite*.

Celle employée par le briquetier, le fournaliste, le potier, et celle employée par le statuaire ou modeleur, avoit chez les anciens des noms différens. L'argille se nommoit en général *pelos*, mot qui signifioit aussi boue et craie; c'étoit la terre grossière. L'argille se nommoit aussi *argillos* d'où vient notre mot argille; ce nom devoit être donné à l'argille la plus blanche et la plus pure de la nature de notre terre à pipe, puisqu'il dérive du mot *argos* blanc. Tous les ouvriers en argille étoient connus sous la dénomination de *pelourgoi*, de *pelos*, terre molle, et *ergon* travail; on confondoit sous ce nom, les tuiliers, les briquetiers, les fournalistes, les modeleurs, les potiers, etc. Ce nom dérivoit de racines qui indiquoient la matière et le travail, mais il y avoit encore un autre nom sous lequel ces artisans étoient généralement connus; ce nom étoit allégorique. Prométhée étoit regardé comme le premier modeleur; les Athéniens nommoient Prométhées tous ceux qui s'adonnoient à la même profession; ainsi le dit Lucien. Les Athéniens nommoient les potiers, les fournalistes et tous les ouvriers en argille, des Prométhées, faisant allusion à l'argille dont Prométhée s'est servi le premier et à la cuisson que ces vases éprou-

vent. *V.* MODELEUR, PLASTIQUE, et dans le Dictionnaire de Mythologie le mot PROMÉTHÉE.

Les Grecs appeloient celle qui servoit pour modeler les figures et les statues *argille des modeleurs*. Platon distingue trois sortes d'argille, celle des fournalistes, celle des briquetiers, et celle des modeleurs. Ce mot *pelos* signifie donc une boue ou argille ductile propre à modeler, c'est le *lutum*. *Borboros* signifioit au contraire une boue non ductile, sale et puante, qui ne peut servir à aucun usage, c'est le *cœnum* des latins. L'argille du promontoire Collias s'offroit aux dieux; cela signifie probablement que c'étoit avec cette argille qu'on faisoit les statues des divinités. La terre cuite se nommoit *Keramos*.

ARIA; mot italien qui, en français, signifie *air;* ces deux mots ont la même acception et présentent absolument la même idée. *V.* AIR.

ARIETTE; les premiers airs italiens que les français entendirent, étoient des airs de bravoure, d'un mouvement vif et d'une exécution brillante; quand le mot italien *aria* passa dans leur langue, et y produisit le mot *air*, ils l'appliquèrent de préférence à leur pesante psalmodie, et nommèrent, par diminutif, ariettes tous les morceaux d'un mouvement vif et léger. Ce fut au mouvement et non à l'étendue qu'ils eurent égard dans cette dénomination, et prenant pour gai, tout ce qui étoit vif, les morceaux vifs et pathétiques furent pour eux des ariettes comme les airs de bravoure et les airs gais ou bouffons. Bientôt ils appelèrent ainsi tout morceau mesuré, de quelque mesure qu'il fût; de-là le titre d'ariettes se trouve à la tête de quelques airs du mouvement le plus lent, et de l'expression la plus triste.

ARIOSO. Ce mot italien à la tête d'un air, indique une manière de chant soutenue, développée, et affectée aux grands airs.

ARISTOXENIENS; secte qui eut pour chef Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et qui étoit opposée aux Pythagoriciens sur la mesure des intervalles, et sur la manière de déterminer les rapports des sons; de sorte que les Aristoxeniens s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, et les Pythagoriciens à la précision du calcul. *V.* PYTHAGORICIENS.

ARITHMÉTIQUE, ARITHMÉTIQUEMENT, DIVISION ARITHMÉTIQUE. Les musiciens du 16[e] siècle divisoient l'octave de deux manières, en deux portions inégales; savoir, par la quinte et par la quarte. La première s'appeloit *division harmonique*, et constituoit le *mode authentique;* celle par la quarte, s'appeloit *division arithmétique*, et constituoit le *mode plagal.* Ces divisions, qui existent encore pour le plain-chant, ne sont plus d'usage dans la musique moderne.

ARMER LA CLEF; c'est y mettre le nombre de dièses ou de bémols convenables au ton et au mode dans lequel on veut écrire de la musique. *Voy.* BÉMOL, CLEF, DIÈSE.

ARMES, celles des Grecs et des Romains étoient de bronze, et non de fer; souvent on se servoit d'autres métaux, même de l'or et de l'argent, pour en faire les ornemens. Dans les poésies homériques, les ornemens de métaux précieux ne se trouvent que sur les armes des peuples efféminés. Les Perses chargeoient leurs armes d'or et de perles, et elles devinrent la proie des soldats grecs. Quelquefois on attachoit encore des armes sur les monumens qu'on élevoit aux guerriers, ou on les sculptoit sur leurs tombeaux, comme on le voit par les recueils d'inscriptions. Chez les Romains, on en construisoit des trophées sur le champ de bataille. (*V.* TROPHÉES.) Pour conserver la

mémoire de ces trophées, on les représentoit sur les médailles avec le nom du peuple vaincu. A la suite du vainqueur, on traînoit quelquefois les armes renversées du général ennemi, et à la poupe du vaisseau prétorien, les ornemens des navires pris ou brisés dans le combat. Les artistes anciens ont toujours eu l'attention de représenter les peuples vaincus, avec des armes et un habit différent de celui des Grecs et des Romains. Ces armes servoient à caractériser leurs compositions, parce que leur forme étoit consacrée par l'usage. Les artistes modernes ont souvent négligé cette attention. Parmi les monumens sur lesquels on peut observer le bon effet des armes, nous citerons la colonne Trajane, le temple de Mars, à Evora en Portugal, les beaux trophées dit de Marius, qui sont certainement d'une époque moins ancienne, et ceux qui se voient sur les médailles de Vespasien, d'Hadrien et des Antonins. On prétend que nos armes modernes grouppées ensemble ne sauroient produire un aussi bel effet; cependant on peut se convaincre du contraire en considérant le modèle de la base du char de la victoire, traînée par les quatre chevaux enlevés par les Français à Venise, d'après le dessin de Percier, et les beaux trophées de la colonne nationale dessinés par Moreau. On peut voir dans les Traités des costumes de Lens, de Willemain et de Guyot, des figures d'armures antiques propres à être imitées par les artistes.

Armilla. *Voy.* Annelets.

Armoire; l'usage le plus remarquable de ce meuble chez les Romains, étoit d'y renfermer les livres ou volumes, c'est-à-dire, rouleaux, et les portraits en cire des ancêtres, pour les préserver de la poussière, des accidens, etc. On n'ouvroit ces armoires que dans les jours de fêtes ou de réjouissances. Les armoires qui contenoient les livres étoient plus ou moins ornées, selon le rang et la richesse de celui qui les possédoit, ainsi que cela est encore aujourd'hui.

Armoiries; on les met souvent en sculpture aux endroits les plus apparens des édifices, pour en désigner le propriétaire ou celui qui les a fait bâtir. L'emploi des armoiries a introduit beaucoup de vices dans l'architecture moderne. Sous prétexte de placer un écusson, souvent des frontons ont été brisés, des architraves mutilés, des membres contournés, des formes abâtardies. Les armoiries doivent être détachées du reste de l'architecture; il y en a qui sont susceptibles de recevoir un ajustement heureux, et qui n'auroient rien de discordant avec les plus beaux détails d'ornemens antiques; en général les armoiries sont mieux placées sur les bâtimens d'architecture, du style dit *gothique fleuri* ou du *style sarracenique*, que sur les bâtimens modernes: elles déparent ces derniers bâtimens, et ornent au contraire les autres qui rappellent les temps de la chevalerie.

Arpéger. C'est faire une suite d'arpèges.

Arpeggio, est un mot italien qu'on a francisé dans celui d'arpège; il vient du mot *arpa*, à cause que c'est du jeu de la harpe qu'on a tiré l'idée de l'arpègement.

Arpeggio, Arpège ou Arpègement; manière de faire entendre successivement et rapidément les divers sons d'un accord. Au lieu de les frapper tous à-la-fois, il y a des instrumens sur lesquels on ne peut former un accord plein, qu'en arpègeant; tels sont, le violon, le violoncelle, la viole et tous ceux dont on joue avec l'archet, car la convexité du chevalet empêche que l'archet ne puisse appuyer à-la-fois sur toutes les cordes. Pour former

des accords sur ces instrumens, on est donc contraint d'arpéger, et comme on ne peut tirer qu'autant de sons qu'il y a de cordes, l'arpège du violoncelle ou du violon, ne sauroit être composé de plus de quatre sons; il faut, pour arpéger, que les doigts soient arrangés chacun sur sa corde, et que l'arpège se tire d'un seul et grand coup d'archet, qui commence fortement sur la plus grosse corde, et vienne finir en tournant et adoucissant sur la chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient sur les cordes que successivement, ou qu'on donnât plusieurs coups d'archet, ce ne seroit plus arpéger, ce seroit passer très-vîte plusieurs notes de suite.

Ce qu'on fait sur le violon par nécessité, on le pratique par goût sur le clavecin. Comme on ne peut tirer de cet instrument que des sons qui ne tiennent point, on est obligé de les refrapper sur des notes de longue durée. Pour faire durer un accord plus long-temps, on le frappe en arpégeant, commençant par les sons bas, et observant que les doigts qui ont frappé les premiers, ne quittent point leurs touches que tout l'arpège ne soit achevé, afin que l'on puisse entendre à-la-fois tous les sons de l'accord. *Voy.* Accompagnement.

On entend encore par arpeggio, un trait de symphonie composé seulement des différentes notes d'un accord, qu'on fait entendre l'une après l'autre. Lorsqu'il y a plusieurs *arpeggio* de suite, on n'écrit que le premier et on se contente d'écrire les notes qui composent les autres en forme d'accord, et de mettre dessous le mot *arpeggio*.

Arrêt, Point d'arrêt. *Voy.* Couronne.

Arrêté; *arrêter un projet*, c'est se déterminer à l'exécuter; on dit *arrêter* une esquisse, une composition, *arrêter* un contour, une figure, le trait d'une figure, pour faire entendre que tous ces objets sont déterminés, et n'éprouveront plus de changement. L'artiste hésite souvent en dessinant ou en composant: il essaie, il corrige; enfin, plus satisfait, il s'arrête à une idée, à une forme; il trace, aussi correctement qu'il le peut, les contours, ou les différens objets d'une composition, dans la résolution de n'y rien changer. Ce qu'il a fait alors est *arrêté*, et même quand ce ne seroit qu'une esquisse, le tableau semble lui-même arrêté d'avance, par la détermination de l'artiste, de suivre, en l'exécutant ce qu'il vient de tracer.

Arrondir; dégrader tellement la couleur par l'effet du clair-obscur, que la rondeur se fasse sentir aussi parfaitement que la réalité peut l'offrir, en donnant bien à connoître la nature de la substance qu'on fait paroître arrondie, parce que le métal, la pierre, les étoffes s'arrondissent par des effets différens de ceux que produisent un bras ou une jambe bien arrondis, et que les reflets sur-tout diffèrent en raison des matières sur lesquelles tombe la lumière.

Arsenal. *Voy.* Arcenal.

Arsis et Thésis; termes de musique et de prosodie; ils sont grecs l'un et l'autre. *Arsis* est dérivé d'un verbe qui signifie j'*élève*, et indique le temps fort; *Thesis* est dérivé d'un autre qui signifie *je baisse*, et indique le temps foible. Par rapport à la voix, on dit qu'un chant, un contrepoint, une fugue sont *per thesin*, quand les notes montent du grave à l'aigu, *per arsin*; quand elles descendent de l'aigu au grave. Fugue *per arsin* et *thesin* est celle qu'on appelle aujourd'hui fugue renversée ou contrefugue, dans laquelle la réponse se fait en sens contraire; c'est-à-dire, en descendant si la guide a monté, et en montant si la guide a descendu.

Art. Les Grecs n'avoient point

une expression particulière qui séparât ce que nous appelons les *arts*, de ce que nous nommons des *métiers*; pour désigner l'art en général, ils ne se servoient que du mot *technè*, mais ils caractérisoient chaque artiste par un terme propre à indiquer le genre d'art qu'il exerçoit; on a dérivé ce mot du verbe *teucho*, je *construis*, je *prépare*, parce que les artisans construisent et préparent tout ce qui est nécessaire aux besoins de la vie.

Chez les Romains en général, le mot *ars* dont nous avons emprunté celui *art*, avoit la même signification que le mot *technè*, chez les Grecs; on le dérive de différentes sources. Les uns du verbe grec *aro*, *j'arrange*, je *dispose*, parce que l'art arrange différentes parties pour former un tout; c'est pourquoi Festus dérive ce mot de *artus*, membre. D'autres, selon Isidore, trouvent son origine dans le mot *arétè*, qui chez les Grecs signifioit *vertu* et *science*.

L'art se compose de la réunion de différens ARTS, appelés en général les *arts*, les *beaux-arts*. Ce nom de beaux-arts indique suffisamment que leur essence consiste dans la réunion de l'agréable et de l'utile, dans l'embellissement des objets inventés par les arts mécaniques. On les nomme aussi *arts libéraux*, parce qu'ils sont les enfans de la liberté; et on comprend sous ce titre, la *peinture*, la *sculpture*, l'*architecture*, la *musique*. Ils doivent leur origine au penchant naturel d'embellir les objets dont on fait usage. Il en a été des arts comme de toutes les autres inventions. D'abord ils ont été l'ouvrage du hasard, et n'ont paru que de peu d'importance, mais lorsqu'on eut commencé à s'en occuper sérieusement, ils ont acquis un grand degré d'utilité. L'essence des beaux-arts est d'imprimer aux objets un caractère qui agisse sur les sens, leur but est de communiquer à l'ame une émotion vive, et dans leur application ils doivent se proposer d'élever le cœur et l'esprit.

On auroit tort de penser que l'invention des beaux-arts n'est dûe qu'à un seul peuple, et que de-là ils se sont répandus parmi les autres nations. Ils sont au contraire indigènes dans tous les pays où la raison humaine est parvenue à un certain degré de développement; mais semblables aux productions de la terre, ils prennent des formes différentes suivant la nature du climat et les soins qu'on leur donne, et ils demeurent en arrière dans les contrées sauvages. Nous trouvons la musique, la danse, l'éloquence et la poésie chez toutes les nations qui sont parvenues au moins aux premiers degrés de civilisation; il en a été sans doute de même dans tous les temps, et pour voir les beaux-arts dans leur première origine, on n'a pas besoin de remonter jusqu'aux Ægyptiens et aux premiers Grecs; on les observe encore aujourd'hui dans l'état d'enfance, chez les peuples qui n'ont que le même degré de civilisation qui existoit alors.

En résumant ce que je viens de dire, nous voyons donc qu'on est convenu de donner le nom d'*art* à l'imitation par des moyens méchaniques, de toutes les formes dans leur plus haut degré de beauté naturel ou idéal. C'est ce que Winckelmann appelle en général *Kunst*, l'*art*, ce que les Allemands nomment l'*art formant*. Ce mot ne comprend, dans cette acception, que la réunion des arts qui tiennent à la connoissance du dessin, la *peinture*, la *plastique*, la *sculpture*, l'*architecture*, la *gravure*, et la *mosaïque*.

L'histoire des différentes révolutions du style chez les différens peuples dans les différentes parties de l'art, est ce qu'on appelle pro-

prement *Histoire de l'art*; c'est celle dont se sont principalement occupés Winckelmann, Heyne, et les différens auteurs qui ont écrit sur l'Archæologie. (*Voyez* ce mot.)

Les opinions ont varié, même dans les temps les plus anciens, sur le peuple auquel on doit attribuer l'origine et les progrès de l'art. On sait que bien long-temps avant les Grecs, les Chaldéens et les Ægyptiens en ont déjà pratiqué différentes parties; mais cette imitation servile et méchanique des formes méritoit peu le nom d'art. La Grèce, proprement dite, paroît avoir reçu la connoissance de l'art par ses colonies établies dans l'Asie-mineure et en Italie; mais l'art transplanté dans la Grèce, y a tellement prospéré, que les ouvrages des Grecs n'ont encore été égalés par aucun autre peuple. Lorsqu'ils eurent perdu la liberté, les arts perdirent aussi leur splendeur. Les Romains trop occupés de la passion de dominer le monde, se sont peu appliqués eux-mêmes à la pratique de l'art; ils se sont contenté de lui accorder un asyle. Peu à peu l'art tomba dans la plus grande décadence; la connoissance des procédés méchaniques se conserva seulement dans les atteliers, mais le génie et le goût avoient disparu. Aucune branche de l'art ne périt cependant tout-à-fait, mais on ne pouvoit plus reconnoître la beauté qui les avoit caractérisé entre les mains des grands artistes de la Grèce. Au 16ᵉ siècle le goût de l'art se réveilla par la connoissance des chefs-d'œuvre des poëtes et des orateurs anciens, répandus en Italie par les Grecs fugitifs, et par les monumens des artistes qu'on avoit apportés peu de temps auparavant dans les villes de l'Italie, enrichies par le commerce. C'est alors qu'on vit refleurir en Europe plusieurs branches de l'art; on rechercha aussi ce que les ruines pouvoient encore renfermer. Le goût des artistes s'exerça, le succès et la gloire que quelques artistes, principalement Raphaël et Michel-Ange, obtinrent en imitant quelques monumens antiques, inspirèrent une nouvelle émulation, et ce fut ainsi que l'art se releva en Italie, après avoir été avili tant de siècles, et se répandit de-là dans les autres pays de l'Europe, par la protection des Médicis à Florence, de Léon x à Rome, de François i en France, et de Henri viii en Angleterre. *V.* Artiste.

Articulation. *V.* Attaches.

Artifice (*feux d'*). L'art de l'artificier est en rapport avec l'architecture par la décoration dont celle-ci fournit le modèle, et dont elle dirige les différentes parties. Les feux d'artifice s'exécutent ordinairement sur ce qu'on appelle des théâtres d'artifice. On y représente le plus souvent des arcs de triomphe, des temples, des obélisques, des fontaines, des rochers, des montagnes. Lorsque le sujet et la décoration sont inventés, l'architecte fait des plans, des profils, et des élévations de la carcasse de charpente qui doit porter le genre d'édifice qu'on veut imiter. Cette charpente doit avoir une certaine solidité pour prévenir les accidens. Ces sortes de représentations sont susceptibles de toute la pompe de l'architecture, et l'architecte y peut employer toutes les richesses de son art et de son génie. Tout ce que la fable, l'histoire, la géographie, les phénomènes de la nature, peuvent inspirer de sujets analogues entre dans la composition des tableaux, dont l'architecte devient l'inventeur. Un feu d'artifice devroit toujours être animé par quelque sujet historique, mythologique ou allégorique; ceux qui ne mettent en œuvre que les différens effets de l'artifice ne plaisent qu'aux yeux, et manquent en grande partie l'intérêt qu'ils peuvent produire. L'architecte doit aussi diriger l'artificier dans l'ordonnance

des différens feux qui entrent dans la composition et qui deviennent les couleurs du tableau. A la Chine, les feux d'artifice sont en usage depuis bien long-temps; on a même appris des Chinois plusieurs excellentes pratiques qui ont été adoptées par les artificiers européens. On possède encore les dessins de plusieurs feux d'artifice célèbres en France. Les plus fameux furent celui de 1606, donné par le duc de Sully dans la plaine de Fontainebleau; celui de 1612, à l'arsenal: un autre, la même année, fait à la S. Louis sur la Seine: celui de 1660 aussi sur cette rivière; à l'occasion de l'entrée de Louis XIV à Paris, après son mariage; celui de la paix en 1739: un autre la même année à l'occasion du mariage de Madame Première de France, et exécuté sur le pont-neuf et sur la rivière, etc. La cérémonie annuelle de la présentation de la haquenée au pape par le connétable du roi de Naples la veille de la S. Pierre, avoit autrefois donné lieu à de très-beaux feux d'artifice; on y voyoit souvent des imitations fort belles et solides de temples ou d'autres monumens. On a fait de toutes ces décorations un recueil dans lequel les architectes peuvent trouver des idées heureuses, et des compositions variées et adaptées aux caractères différens que comporte ce genre d'architecture.

Artiste. Les Grecs nommoient indifféremment *technitès*, et les Romains *artifex*, ceux que nous distinguons aujourd'hui par les noms d'*artiste* et d'*artisan*. L'*artiste* est celui qui exerce un art libéral; l'*artisan*, celui qui pratique un art méchanique. Le forgeron, le charpentier, sont des *artisans*; le peintre, le sculpteur, le graveur sont des *artistes*. Depuis quelques temps, beaucoup d'artisans habiles se sont attribués le nom d'*artistes*, par la raison sans doute qu'ils exercent un art, mais d'après la définition que nous avons donnée de l'art, leur prétention n'est pas fondée: le nom d'artiste ne doit être donné qu'à celui qui exerce un art libéral. L'usage avoit ainsi prescrit de ne donner le nom d'artiste aux poëtes, ni aux musiciens, ni aux comédiens, qui cependant exercent aussi des arts. Cette distinction vient sans doute, de ce que le peintre, le sculpteur, le graveur, auxquels on donne le nom d'*artistes*, ont dans leur profession une partie absolument méchanique, qu'ils emploient et mettent en œuvre des matières et des procédés qui les rapprochent des artisans, tandis que le poëte, le musicien et le comédien ne font usage que de signes convenus qui n'ont rien de méchanique, qui n'ont enfin aucun rapport à tout ce qu'on appelle *main-d'œuvre*. Depuis long-temps l'usage a fait placer les musiciens parmi les artistes, et depuis quelques années le même usage qui domine sur-tout dans le langage où beaucoup de mots n'ont que l'acception qu'on leur donne, a fait donner aussi aux comédiens le nom d'artistes.

On ne peut attribuer le nom d'artistes à tous ceux qui pratiquent les procédés d'un art, le peintre d'enseignes, le modeleur de figures, le sculpteur de chaises, ne sont pas des artistes, mais des artisans, parce qu'ils se tiennent à une exécution plus ou moins parfaite des procédés de l'art, qu'ils n'en exercent que la partie méchanique sans avoir cet amour, ce sentiment du vrai beau, cet enthousiasme pour ce qui est grand et élevé, cette sensibilité exquise qu'on peut appeler la partie poétique de l'art, et qui seule constitue l'artiste. *Voy.* Art.

Artistement, fait avec art et avec goût, fait de la main d'un artiste.

Artistique, mot composé par les Allemands pour exprimer tout ce

qui tient à l'art, comme celui *littéraire* indique tout ce qui tient aux lettres; il manque dans notre langue et devroit être adopté.

ASCARUM, selon Pollux, dans son Onomasticon, c'étoit chez les anciens un instrument de percussion, quarré ou d'une coudée en tout sens, sur lequel étoient tendues des cordes qui, quand on les faisoit tourner, rendoient un son semblable à celui d'une crotale. Pour expliquer cette description, on a conjecturé que cet instrument étoit garni de tuyaux de plumes, qu'on ne faisoit pas tourner les cordes, mais l'instrument même, et qu'alors les cordes frappées par les tuyaux de plume produisoient le son.

ASCENDANTE (HARMONIE), celle qui est produite par une suite de quintes en montant; comme l'*harmonie descendante* l'est par une suite de quintes en descendant.

ASCIOR, ASOR, ASUR ou HASUR, instrument des hébreux; il avoit dix cordes, et on pouvoit le pincer avec les doigts ou toucher avec un plectrum, à volonté.

ASIAS ou ASIATIQUE, nom de la première sorte de cithare faite par Cepion, disciple de Terpandre; son nom lui venoit de ce que les Lesbiens, voisins de l'Asie, en faisoient usage.

ASPECT, quelquefois ce mot est synonyme d'*exposition* et désigne la position dans laquelle un édifice ou ses différentes parties sont situées. Un bâtiment est dans un bel *aspect*, lorsqu'on découvre une belle vue du lieu où il est placé. Le plus souvent, *aspect* s'entend du point de vue pour lequel un bâtiment est fait; on dit qu'il présente *un bel aspect*, lorsque l'ensemble de son ordonnance frappe agréablement les yeux du spectateur. Quelquefois l'*aspect* se dit relativement à l'effet que doit produire un édifice pour la place qui est en face. — Comme terme de jardinage le mot *aspect* s'entend du coup-d'œil que présentent ou les dispositions de l'art, ou les points de vue naturels dont l'artiste sait profiter pour la composition de son tableau. Ces différens effets d'*aspect* ne peuvent bien se rencontrer que dans les jardins d'une certaine étendue, et dont le terrein irrégulier, prête à la variété des scènes, et aux moyens d'en ménager la vue.

ASPIRATION, la même chose que l'APPOGGIATURA. (*Voy.* ce mot.) Il y a une autre sorte d'*aspiration*, qui se pratique dans le chant, et qu[...]siste à passer d'une note inférieure à la note supérieure, en y traînant le son sans le quitter. On pourroit aussi appeler *aspiration*, cette manière de quelques chanteurs de séparer les syllabes de chaque mot et de jeter la voix avec force en les prononçant, de sorte que chaque syllabe paroît être précédée d'une *h* aspirée. Loin d'être un agrément, c'est au contraire un défaut essentiel.

ASSA. *V.* LACONICUM, HYPOCAUSTUM.

ASSAI, (prononcez ASSAÏ) augmentatif qu'on joint souvent au mot qui indique le mouvement d'un air; ainsi *prestò assai*, *largo assai*, signifient *fort vîte*, *fort lent*.

ASSAMENTA. *Voy.* AXAMENTA.

ASSEMBLAGE, terme qui désigne la manière d'*assembler*, c'est-à-dire, de réunir différentes pièces pour en former un ouvrage quelconque.

ASSEOIR, en peinture et en sculpture, on dit qu'une figure est bien assise, lorsqu'elle est représentée dans une position naturelle, et où il est vraisemblable qu'une figure vivante pourroit se soutenir. Dans l'architecture ce terme indique, mettre dans une situation convenable, ferme, stable et de niveau, une assise de pierres, du pavé, etc. On dit ainsi, asseoir une colonne sur sa base.

Assis. Ce n'est pas une chose facile de représenter une figure assise avec l'aisance qu'elle doit avoir, les anciens ont excellé dans ce genre de représentations, ainsi que le prouvent les deux belles figures de Ménandre et de Posidippe qui sont au musée des arts. Les personnes d'un rang distingué sont toujours figurées, dans les anciens monumens, assises sur un siége élevé avec un marche-pied.

Assise, rangée de pierres de taille de même hauteur, et posées de niveau, pour former les murs ou points d'appui d'un édifice.

Assonance, mot hors d'usage qui signifie *consonnance*.

Assourdir, terme de graveur qui signifie diminuer les clairs; assourdir les reflets, c'est leur ôter le transparent qui les feroit confondre avec les parties qui sont dans la lumière.

Astragale; ce terme signifie en grec l'*os du talon* qui a une éminence convexe, et qui est le plus saillant de ceux du tarse. On a appliqué ce terme à un petit membre d'architecture qui environne le haut du fût ou la base d'une colonne. Selon quelques architectes l'astragale est composé de deux moulures; l'une ronde, faite d'un demi-cercle, et l'autre d'un filet; selon d'autres c'est la moulure qu'on appelle talon. Selon l'usage le plus commun, c'est la moulure qui joint le chapiteau à la colonne, et qu'on nomme *baguette*, lorsqu'elle se trouve ailleurs. Lorsqu'on y taille des grains ronds ou oblongs, comme des perles ou des olives, elle est nommée *chapelet*. On observe que dans les plus anciens édifices, cet ornement ne se trouve que dans les astragales les plus petits, tels que ceux audessous des faces de l'architrave et des chambranles, que les astragales d'une certaine grosseur au contraire sont pour l'ordinaire sans ornemens. C'est l'abus de ce genre d'ornement qui a fait dire à Boileau dans son art poétique, en parlant des poètes qui bâtissent des palais miraculeux:

Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.

Attelier, l'endroit où travaille un peintre ou un sculpteur, et qui doit être meublé de tous les ustensiles qui conviennent à ces artistes. L'attelier du peintre d'histoire doit être vaste pour qu'il puisse y exécuter de grands tableaux. Il est avantageux de pouvoir l'éclairer à volonté au nord et au midi. Le nord donne une lumière plus constamment égale, parce que le soleil ne s'y présente jamais; et le midi peut, à l'aide des stores de papier et de gaze, procurer au besoin une lumière plus animée, et des tons moins froids que le jour du nord.

A tempo giusto; ces mots italiens signifient *exactement, en temps juste*. A la tête d'une pièce de musique, ils indiquent qu'il faut l'exécuter d'un mouvement modéré assez approchant de l'andante, en marquant bien les notes. Ce terme est assez vague, parce que ce qui est *temps juste* pour l'un ne l'est pas pour l'autre.

Athena, sorte de flûte des Grecs, dont, selon Pollux, le Thébain Nicophèles se servit le premier dans les hymnes à Minerve. Il y avoit aussi une espèce de trompette appelée *athena*.

Athénée; lieu public à Rome, bâti l'an 135 de l'ère chrétienne par l'empereur Adrien, pour servir d'auditoire aux savans ou à ceux qui, selon la coutume, vouloient lire ou déclamer leurs ouvrages en présence d'une assemblée nombreuse. Il servoit aussi de collége; et l'on y faisoit des leçons publiques. Un semblable Athénée, construit à Lyon par l'empereur Caligula, fut célèbre par les prix que ce prince y fonda, et par les grands hommes qui y enseignèrent. C'est

pourquoi la société littéraire formée à Lyon, a pris le nom d'*Athénée*, qui a été adopté depuis par plusieurs autres sociétés. Ce mot Athénée, qu'Adrien donna à celui qu'il fit construire à Rome, ou du nom de Minerve, appelée en grec *Athènè*, ou de celui de la ville d'Athènes, célèbre par les arts, a été étendu dans les temps modernes aux colléges, aux académies, aux bibliothèques, et aux cabinets des savans.

Atlantes, statues d'hommes qui tiennent lieu de colonnes pour porter des entablemens. Ce mot vient du verbe grec *tlao*, je supporte.

Atrium, ne devroit pas se traduire par vestibule, parce que l'*atrium* étoit très-distinct du *vestibulum;* chez les anciens il y avoit cependant déjà des savans qui confondoient ces deux mots. Selon Vitruve, l'*atrium* étoit une espèce de portique couvert, composé de deux rangs de colonnes qui formoient deux ailes, c'est-à-dire, trois allées: une large au milieu, et deux étroites aux côtés. Il étoit situé après le *cavædium*, qui étoit ce que nous appelons la cour, et avant le *tablinum* ou cabinet. Vitruve donne aussi différentes règles sur les proportions de la longueur et de la largeur de l'atrium. C'étoient dans l'atrium que se plaçoient les images des ancêtres chez les Romains. Quelquefois l'atrium servoit de salle à manger, quoiqu'il y eût d'autres lieux destinés pour la table. L'atrium étoit, d'après cela, une des parties intérieures de la maison, en quoi il différoit du *vestibulum;* il étoit couvert, ce qui le distinguoit du *cavædium* ou de l'*impluvium*. Quelques temples avoient aussi un atrium: de ce nombre étoit le temple de Vesta, et celui de la Liberté. Les historiens parlent souvent de l'*atrium Libertatis;* ce fut là, selon Tite-Live, qu'on déposa les ôtages des Tarentins. C'étoit vraisemblablement une cour découverte et demi-circulaire. Selon les historiens romains, l'usage et la forme de l'atrium furent empruntés des Etrusques, et le nom lui vint de la ville d'Adria ou Atria, qui donna aussi son nom à la mer adriatique, où ces portiques étoient fort usités. *Voy.* Maisons.

Atropus; on sait seulement que c'étoit un instrument de musique des anciens.

Attacco, mot italien qui signifie une petite partie de la fugue trop peu étendue pour en former le sujet principal, et qui, par la même raison, n'est pas restreinte aux règles strictes du *sujet*. L'attacco est le contraire de l'andamento qui est un trait trop étendu pour former un sujet. Ces deux mots n'ont pas d'équivalent en français.

Attaches; ce mot signifie les muscles et les charnières qui unissent ensemble les os, et qui établissent les mouvemens dont ils sont susceptibles. Ces attaches ont différentes configurations qui se font voir à travers la peau dont elles sont recouvertes. Il est donc très-important que l'artiste en connoisse parfaitement la structure, le mécanisme, le jeu, et qu'il ait soin de les faire voir dans ses ouvrages, tels qu'ils sont, ni trop, ni trop peu sensiblement.

Attaquer *le son*, attaquer *la corde*, prendre un son avec la voix, ou une corde avec l'archet, sans tatonnement, sans préparation, sans aucun agrément.

Atticurge. Voy. *Base attique*.

Attique; petit ordre d'architecture qui sert pour couronner un grand ordre. On l'emploie à la décoration des étages peu élevés, qui terminent la partie supérieure d'une façade. Cet étage s'appelle *attique*, parce que sa proportion imite celle des bâtimens pratiqués à Athènes, qui étoient tenus d'une hauteur médiocre, et sur lesquels on ne voyoit point de toît. Le mot *attique* s'em-

ploie en deux sens : ou par rapport à l'ordre, ou par rapport à l'étage auquel on peut adapter cet ordre. On ne voit chez les anciens, l'*ordre attique* employé qu'en pilastres ; il se trouve ainsi appliqué aux massifs qui servent de couronnement aux arcs de triomphe ; il ne paroît pas avoir eu dans l'antiquité de caractère spécial ; vraisemblablement il empruntoit toujours celui des ordres avec lesquels il se trouvoit placé. Il n'y a sur cet ordre aucune règle fixée par l'usage ; et on peut dire qu'il n'est autre chose qu'un assemblage arbitraire des différens ornemens de l'architecture, où les principes des ordres ne sont point employés, et dont l'ordonnance ne peut être réglée que par le goût de l'architecte.

L'attique considéré comme étage, s'emploie souvent sans aucune décoration. On le voit ainsi à un grand nombre de palais en Italie. L'étage attique ne fait, en général, aucun bon effet dans les édifices : traité en grand, il le dispute aux autres étages ; réduit à de moindres proportions, il ne présente qu'un hors-d'œuvre, sans accord avec la masse générale, et il choque l'œil par le peu de saillie qu'on peut alors donner à l'entablement. C'est pourquoi la meilleure manière d'employer l'attique, comme étage, est celle pratiquée en Italie ; c'est-à-dire, de le mettre toujours en retraite du grand entablement qui termine l'édifice. Par sa petitesse, et le peu d'ornemens qu'on lui donne, il ne ressemble qu'à un étage de nécessité, mis après coup, et qui ne fait point corps avec la masse générale du bâtiment. La saillie même de l'entablement en cache une partie. C'est un accessoire que l'œil peut aisément séparer de l'ensemble. Mais lorsqu'il entre dans la décoration du monument, et qu'il en partage l'aspect, comme à l'église de S. Pierre et au Louvre, il n'est pas aisé de lui assigner des formes déterminées. Les croisées qu'on ménage dans l'attique, doivent être carrées ou presque carrées, comme sont celles du palais du tribunat. On pratique des attiques sans ordre, et sans croisées ; de ce dernier genre sont ceux des arcs de triomphe, et de plusieurs fontaines publiques. Ils servent pour y placer l'inscription. Alors ces attiques prennent le nom de l'architecture qui les reçoit, et de la diversité des formes qui les composent ; ce qui fait appeler :

Attique circulaire, celui qui sert d'exhaussement à un dôme, à une coupole, à une lanterne. On lui donne la forme d'un piédestal circulaire, souvent percé de petites croisées.

Attique continu, celui qui environne sans interruption toutes les faces d'un bâtiment, qui en suit les corps et tous les retours.

Attique de cheminée, est le revêtissement de marbre ou de menuiserie, depuis le dessus de la tablette jusqu'environ à la moitié de la hauteur du manteau. Ces attiques étoient fort usités dans le 17[e] siècle avant l'usage des glaces. On en voit à Versailles, à Trianon, à Clagny.

Attique de comble, est celui qui est construit en maçonnerie ou charpente revêtue de plomb, pour servir de garde-fou, ou pour dérober à la vue, une partie de la hauteur d'un comble, comme aux pavillons de milieu du Louvre ou des Tuileries. Ces attiques sont quelquefois percés et couronnés de balustrades ; quelquefois ils sont décorés de croisées feintes, correspondantes à celles de l'étage inférieur ; quelquefois on y place des inscriptions ou des bas-reliefs, alors ils ne sont point couronnés de balustrades.

Attique interposé, celui qui est situé entre deux grands étages, et qui souvent est décoré de colonnes ou de pilastres, comme à la grande galerie du Louvre.

Attitude; position d'un corps animé. Elle peut être stable ou passagère, méditée ou accidentelle. Les attitudes que le peintre emploie dans ses ouvrages, et le mouvement qu'il représente, doivent appartenir complettement à la nuance de passion ou d'affection dont il suppose que sa figure est animée. Le mot *attitude*, en peinture, signifie encore la position que le peintre de portrait adopte pour représenter ceux qu'il peint, ou que ceux-ci se choisissent eux-mêmes. Ce mot est aussi quelquefois pris dans un sens ironique, parce que souvent les attitudes que choisissent ceux qui se font peindre, ou que demandent quelquefois les artistes eux-mêmes, ont une gêne et une affectation qui paroissent ridicules ou choquantes. C'est d'après cela vraisemblablement qu'un homme, qui, dans la société, prend un maintien médité par la vanité ou par quelque prétention, fait dire de lui qu'il est en *attitude*. L'étude de l'anatomie est un excellent préservatif contre l'abus des attitudes trop contrastées et exagérées si le peintre la consulte. Un grand nombre de mouvemens et d'attitudes, qu'on regarde souvent comme admirables, font sourire l'anatomiste qui sait que les os et les muscles ne les permettent pas.

Attraper; on dit en peinture, *attraper une ressemblance*, *l'air*, *le maintien*, *la démarche*, *le caractère*, etc. Au lieu de ces expressions, on peut se servir du mot *saisir*, qui est plus précis, et qui appartient moins au langage familier. Il paroit encore que l'artiste, à qui on attribue le don de *saisir*, est plus sûr dans ses procédés que celui qu'on dit avoir *attrapé* ce qu'il avoit en vue. Au reste *saisir*, ainsi qu'*attraper*, est un fait d'adresse, de prestesse, quelquefois de hasard et de bonheur.

Attributs, symboles qui servent à caractériser les dieux et les héros, etc. C'est ainsi que l'aigle et la foudre sont les attributs de Jupiter : le trident est celui de Neptune : le caducée celui de Mercure ; la massue celui d'Hercule ou de Thésée ; le bonnet d'Ulysse et des Dioscures : dans les monumens antiques, ces attributs ne sont jamais multipliés, comme on le fait dans les iconologies modernes, pour caractériser les vertus, les arts, etc. L'architecture peut aussi employer, dans les frises et dans les parties d'ornement, des attributs, qui servent à caractériser heureusement les édifices, sans le secours des inscriptions. C'est ainsi que les anciens décoroient les frises des temples, d'instrumens de sacrifices ; ils plaçoient une aigle sur le sommet des temples de Jupiter ; la lyre, dans les métopes du temple de Délos, indiquoit que c'étoit celui d'Apollon, des aplustres et des éperons décoroient le temple de Neptune ; les victoires, les palmes, les couronnes décoroient les arcs de triomphe ; des biges ou des quadriges surmontoient le comble des cirques ou lieux d'exercices ; les muses et leurs attributs, les masques comiques ou tragiques ornoient les théâtres. Les architectes modernes négligent beaucoup trop cette manière d'apprendre aux spectateurs l'usage et l'emploi des monumens.

Atzeberoscim, paroît avoir été chez les Hébreux, le nom général de tous les instrumens de musique faits de sapin ou de buis.

Avancer, en peinture les expressions *faire avancer* ou *reculer une figure*, sont relatives à la couleur et à la perspective aërienne dans les rapports qu'elles doivent avoir l'une et l'autre avec la perspective linéaire. Un air plus ou moins pur, ou plus ou moins chargé de vapeurs, fait paroître à nos yeux la même couleur plus ou moins dégradée, quoique placée au même point de distance. Il est également vrai que les couleurs ne se dégradent pas

toutes dans la même proportion ; la couleur rouge perd moins par l'interposition d'un même volume d'air que la couleur jaune. Ainsi une figure vêtue d'écarlate, avancera plus qu'une figure vêtue de jaune-clair, placée au même point. C'est d'après cela que le peintre fait souvent avancer ou reculer les objets par la draperie qu'il donne à ses figures.

Avant-bec, pointe ou éperon qui avance au-devant de la pile d'un pont et qui sert à fendre l'eau. Il forme le plus souvent un angle équilatéral, comme aux ponts de Paris ; ou un triangle rectangle, comme au pont antique de Rimini en Italie ; quelquefois ces avant-becs sont ronds, comme au pont Saint-Ange à Rome.

Avant-cour ; c'est celle qui précède la principale cour d'une maison, et qui sert quelquefois à communiquer dans les basses-cours, des cuisines et écuries qui sont souvent aux deux côtés.

Avant-logis ; chez les anciens c'étoit le corps-de-logis de devant. Il y en avoit de cinq espèces : le *toscan* qui n'avoit point de colonnes, mais seulement un auvent qui entouroit la cour ; le *tétrastyle* qui avoit quatre colonnes chargées de cet auvent ; le *corinthien* qui étoit décoré d'un péristyle de cet ordre dans tout le circuit de la cour ; le *testudiné*, dont les portiques à arcades étoient voûtés, ainsi que l'étage de dessus ; et le *découvert* dont la cour n'avoit ni portiques, ni péristyle, ni auvent en saillie. Dans l'avant-logis corinthien que Palladio a bâti à la charité de Venise pour des chanoines réguliers, il a imité la disposition de celui des Romains dont Vitruve a donné la description.

Avant-scène ; partie du théâtre sur laquelle s'avancent les principaux acteurs. L'avant-scène des théâtres modernes n'a de commun avec le *proscenium* des anciens que le nom et l'usage. La scène des anciens étoit la décoration permanente, ornée de toute la richesse de l'architecture qui faisoit face au théâtre. Leur *proscenium* constituoit en entier ce que nous appelons aujourd'hui la scène. (*Voy.* Proscenium.) Il avoit la forme d'un carré long, et représentoit ordinairement un lieu découvert. Dans nos usages, nous entendons par scène, le lieu où se passe l'action, l'espace compris entre la dernière coulisse du côté de l'orchestre, et la toile du fond. La vraisemblance exigeroit que l'acteur s'y tînt, pour ne pas sortir du tableau dont il fait partie. Mais la profondeur de nos théâtres, les dispositions de nos salles, et sur-tout le besoin d'entendre, ont nécessité l'avance qu'on appelle avant-scène, et qui n'est qu'une prolongation de la scène. Ainsi l'avant-scène n'est dans nos théâtres, ni le lieu de la scène, ni le tableau lui-même, comme chez les anciens ; mais seulement un grand cadre propre à recevoir alternativement les tableaux variés que la scène peut offrir. Ce cadre doit être noble dans sa forme, et simple dans ses ornemens, pour que les décorations qui forment le fond du tableau, et les acteurs qui en composent les personnages, ne soient pas écrasés par ses ornemens et détruits par sa richesse. On reproche avec raison à la plupart de nos avant-scènes des défauts de forme, en ce que leur ajustement n'a le plus souvent de rapport ni avec le théâtre, ni avec la salle ; quant à la décoration des avant-scènes, les architectes se permettent souvent des bizarreries de toutes espèces, et les absurdités les plus choquantes. Quant aux usages de l'avant-scène, on observe deux contradictions principales : l'une par rapport à la vue, l'autre à l'oreille. En considérant l'avant-scène,

comme une espèce de bordure, qui enferme le tableau que l'acteur met en mouvement, on peut donner à ce cadre une certaine profondeur, mais il est contradictoire à l'effet que doit produire ce cadre, d'y admettre aux deux côtés des loges, qui font que l'acteur se trouve comme introduit dans la salle, ce qui détruit même l'illusion de cet encadrement. Ces loges ont encore le désavantage d'absorber la voix des acteurs. D'après les loix de l'acoustique, l'avant-scène devroit être construite en bois, et revêtues de matières sonores, propres à la réflexion du son vers le fond de la salle.

Avanturine, (*quartz Hyalin aventurine* de Haüy) pierre quartzeuse, d'un rouge brun ou de couleur jaunâtre ou verdâtre, semée d'une infinité de petits points d'or très-brillans, dont on fait de petites colonnes pour les tabernacles, les cabinets de marqueterie, et des plaques de bijoux, etc. On la contrefait avec le verre, en y mêlant de la limaille de cuivre qui y produit l'effet de grains d'or.

Aubade, concert qui se donne à l'aube du jour en plein air, sous les fenêtres de quelqu'un. *Voyez* Sérénade.

Avenue, grande allée plantée d'arbres alignées, et accompagnée ordinairement de contr'allées de moitié moins larges. Si elle conduit à une ville, c'est un chemin uni, suffisamment spacieux, pour laisser découvrir, d'une assez grande distance, l'aspect de la ville ou de son entrée. Relativement aux jardins et aux maisons de plaisance, ce n'est qu'une allée isolée, qui sert d'annonce au château, ou qui mène à un temple, ou à d'autres édifices de ce genre.

Aviver, terme employé en parlant d'une statue de bronze qu'on nettoie, qu'on gratte légèrement avec un burin ou autre outil, ou qu'on frotte avec la pierre ponce pour la rendre plus propre à recevoir la feuille d'or.

Aulæum, *Voy.* Tapisserie et toile de théatre.

Auréole. *Voy.* Nimbe.

Aurifex; dans plusieurs inscriptions il est fait mention des *aurifices* de la famille impériale; leurs fonctions étoient de fabriquer des anneaux et des vases d'or. *Voyez* Orfèvre.

Austère; ce mot employé dans les arts désigne une certaine sévérité exclusive, convenable à ce qui est sérieux, grave, et qui se refuse à ce qui s'éloigne de ces caractères. De-là les expressions: *composition austère*, *manière austère*, *sujet austère*, *peintre austère*. Lorsque l'austérité est relative à l'art, elle prescrit dans le dessin, avec la correction, une certaine fermeté prononcée; dans la composition, une simplicité qui se refuse à presque tout ornement; enfin une couleur vraie, mais sérieuse, sans manière et sans éclat. L'austérité, envisagée comme caractère de certains sujets est relative sur-tout aux actions, aux expressions, aux événemens graves qui ne demandent que peu de personnages, et le moins d'accessoires possibles. L'austérité relative à l'artiste est celle qui tient au tempérament et au caractère de l'artiste, et qui le fera choisir des sujets austères et tristes, lorsqu'il est lui-même sérieux, sévère ou mélancolique. L'austérité peut souvent entraîner l'artiste à ce qu'on appelle en terme d'art, *pauvreté*, ou bien à une manière *triste*, blâmable, lorsqu'elle n'est pas attachante, et que le sujet ne l'exige pas nécessairement. L'austérité est l'opposé de l'agrément, et diffère de la sévérité.

Autel; chez les anciens les autels différoient entr'eux par leurs usages, par leurs formes, par leurs ornemens et par leur situation. Les uns servoient à brûler l'encens, et

à faire des libations. Les autres étoient destinés à l'usage des sacrifices sanglans. D'autres étoient faits pour recevoir les offrandes et les vases sacrés. Un grand nombre d'autels n'étoient que pour la représentation ; ils étoient les monumens de la piété de ceux qui les consacroient. Quelquefois on en élevoit pour conserver la mémoire de quelque grand événement. Il y avoit des autels carrés ou carrés longs, d'autres ronds, d'autres triangulaires. Leurs formes varioient encore suivant la matière dont ils étoient faits. Ceux de métal avoient ordinairement la forme d'un trépied. Quelquefois ils étoient bâtis en briques ; il paroît qu'alors leur forme étoit carrée. Quelques autels sont triangulaires et ont été des bases de candélabres. (*Voy.* CANDÉLABRES.) Selon Pausanias on faisoit aussi des autels de bois, mais en très-petit nombre. La plus grande partie de ceux qui nous sont parvenus sont de marbre. Leur hauteur varioit beaucoup ; il y en a qui ne vont pas même à la hauteur du genou, d'autres alloient jusqu'à plus de la moitié du corps de ceux qui sacrifioient. Selon Vitruve, les autels devoient être moins élevés, que les statues des dieux, pour n'en point cacher la représentation. Entre les autels, il y en avoit de massifs. D'autres étoient creusés par le haut, et assez profondément pour recevoir, ou les libations, ou le sang des victimes. Aux jours de fête on ornoit les autels des différentes divinités, des feuilles ou des branches de l'arbre consacré à chacune d'elles ; c'est ainsi qu'on mettoit à ceux de Minerve des feuilles d'olivier ; à ceux de Vénus des feuilles de myrthe ; à ceux de Pan, des feuilles de pin, etc. Ce fut de ces décorations momentanées, que la sculpture et l'art de l'ornement tirèrent des détails heureux pour embellir les autels. On y voit encore des têtes de victimes, des patères, des vases, et d'autres instrumens des sacrifices mêlés aux guirlandes de fleurs qui paroient les victimes, aux bandelettes et aux autres accessoires de ce genre. Quelques autels étoient décorés d'inscriptions qui apprenoient l'époque de leur consécration, le nom de celui qui les avoit élevés, les motifs de cette dévotion, et la divinité qui en étoit l'objet. Les plus beaux et les plus riches sont ornés de bas-reliefs. Sur plusieurs, on voit la représentation de la divinité à laquelle ils étoient consacrés, ou de ses attributs. Selon Vitruve les autels devoient être tournés vers l'Orient. Il paroît que cela étoit observé, sur-tout pour les autels de forme carrée, que l'on construisoit et qui étoient souvent adossés au piédestal d'une statue. Les autels se plaçoient ou dans les temples, ou dans les péristyles, ou souvent même en plein air. Dans les grands temples de Rome, il y avoit ordinairement trois autels ; l'un dans le sanctuaire et au pied de la statue du dieu : l'autre devant la porte du temple ; le troisième étoit un autel portatif appelé *anclabris*, sur lequel on posoit les offrandes et les vases sacrés. D'autres autels étoient hors de l'enceinte des temples.

Dans les églises des chrétiens, les autels diffèrent entièrement pour la forme de ceux des payens. Ils sont fait comme une table pour rappeler l'institution de l'eucharistie. Souvent on donne à l'autel la forme d'un tombeau, usage qui paroît venir de ce que dans les premiers temps du christianisme, les assemblées des chrétiens se tenoient souvent dans les catacombes, et que les tombeaux des martyrs y servoient d'autels. Quant à la position des autels, il y en a qui sont adossés, d'autres qui sont isolés. L'autel-adossé est celui qui est appuyé contre un mur, comme sont ordinairement ceux des chapelles, dont la

décoration, servant de revêtissement au mur, se nomme *retable*, et est ordinairement enrichie de tableaux ou de bas-reliefs. L'autel isolé est celui qui n'est adossé ni à un mur, ni à un pilier, ni à une colonne. Le maître-autel est toujours isolé. Sa forme doit être grande et sa décoration simple. On peut y adapter les plus belles formes des tombeaux antiques.

AUTHENTIQUE, ou AUTHENTE (Mode); *Voy.* ARITHMÉTIQUE.

AUTORITÉ; dans le langage des arts, ce mot s'entend particulièrement du droit que certains ouvrages, certains artistes, ou certains siècles ont acquis, de fixer l'opinion générale, de donner la loi, de se faire respecter et souvent même imiter aveuglément. Lorsque l'empire de l'autorité n'excède pas les bornes raisonnables, il ne peut qu'être utile aux arts. On appelle encore *autorité* dans les dessins, ou restitutions de monumens antiques, tout ce qui peut prouver que la figure qu'on en donne, ou le plan et l'élévation qu'on fait d'un monument antique d'architecture, qui a souffert par les ravages du temps, est conforme à ce qu'elle étoit autrefois. Ainsi, des restes de fondations, des vestiges de bases, ou de soubassemens, des arrachemens d'entablemens, encore attenans aux murs, seront des autorités, d'après lesquelles on pourra se permettre de restaurer les monumens, et de leur donner la figure que ces inductions font présumer avoir été telle qu'on la représente. Il en est de même de la restauration des statues, des bas-reliefs, etc. L'artiste qui en est chargé ne doit se les permettre qu'à l'appui d'autorités non suspectes. Il est plus difficile qu'on ne pense de découvrir ces autorités, d'en deviner l'analogie, d'en respecter la force, et de résister aux séductions de l'imagination. Il faut, pour les distinguer, une parfaite connoissance des monumens de l'antiquité, beaucoup de patience dans l'examen qu'on en fait, une pénétration peu commune, une grande justesse d'esprit, et sur-tout un vif amour de la vérité. Aussi rien de plus rare que de bonnes restaurations. *Voy.* ce mot.

AXAMENTA, ou ASSAMENTA; les anciens appeloient ainsi les vers saliens, soit parce qu'on les chantoit à voix seule (*assa voce*), soit parce qu'ils étoient gravés sur des ais ou planches.

AZUL. *Voy.* LAPIS.

AZUR. *Voy.* LAPIS.

B.

B majuscule, à la tête d'une partie, marque la basse chantante pour la distinguer de la basse-continue qui se marque B. C.

B, sur la partie de l'alto, seul ou précédé du mot *col*, signifie que cette partie va comme la basse.

B, dans la gamme des allemands, est le *si bémol* des français; on y appelle encore en général *b* tous les bémols.

B; dans la musique des XVI et XVII[e] siècles, cette majuscule sur l'enveloppe d'une partie, signifioit la basse chantante, et dans le courant d'une basse continue, elle étoit la marque que la basse devoit chanter seule.

BABYLONIEN, nom de l'un des modes des Arabes, dont le caractère est d'exprimer la joie et qui sert dans les fêtes. On le mêle au mode guerrier.

BABYS. *Voy.* CÉON.

BAGUETTE, petite moulure ronde, moindre qu'un astragale, sur laquelle

on taille quelquefois des ornemens comme des rubans, des feuilles de chênes, des bouquets, des branches de laurier, etc. De-là les expressions; baguettes à ruban, à rose, à cordon, à bouquets de laurier, à feuilles de chêne, etc.

BAHU; profil bombé du chaperon d'un mur, de l'appui d'un quai, d'un parapet, d'une terrasse, d'une balustrade, etc.

BAIGNOIRE. *Voy.* LABRUM.

BAINS ou THERMES, (*balnea, thermæ*), nom qu'on donnoit chez les anciens, ou à des édifices publics destinés à se baigner, ou à une suite de pièces faisant partie des maisons particulières et consacrées à l'usage du bain, dont la pratique se retrouve chez tous les peuples anciens, et même aujourd'hui chez les Orientaux. Le mot thermes dérivé du mot grec *thermos, chaud*, ne devoit désigner que des bains chauds, mais il a été appliqué aux bains en général, parce qu'on y prend des bains chauds et froids. Du temps de la république, les Romains n'avoient pas encore d'édifices qu'on puisse comparer aux gymnases des Grecs; ce ne fut que sous les empereurs qu'on vit s'élever des *thermes*, destinés principalement, il est vrai, à des bains publics, mais dans l'enceinte desquels on avoit coutume de réunir des salles destinées aux jeux et aux exercices du corps, et qui par conséquent pouvoient être comparées aux gymnases des Grecs. (*Voyez* GYMNASES.) Les Romains pour lesquels le bain étoit un besoin, pour entretenir la propreté du corps et pour le fortifier, se contentoient dans les plus anciens temps de se baigner dans le Tibre. Dans la suite les gens riches firent bâtir pour eux et pour leur famille des bains dans leurs maisons de ville et de campagne, et pour l'usage du peuple, on fit construire des bains publics. Dans les commencemens, ces bains publics étoient bâtis avec beaucoup de simplicité, cependant quoique vers la fin de la république on leur donnât une disposition plus commode, plus vaste et plus belle, qu'on y établît différentes sortes de bains chauds et froids, au temps d'Auguste, on n'y trouvoit pas encore de palæstre ni de gymnase, Vitruve qui vivoit à cette époque, dit expressément que les palæstres n'étoient pas en usage chez les Romains. (*Voy.* PALÆSTRE.) Néron paroît avoir été le premier qui réunît un gymnase aux thermes, et depuis cette époque on bâtit toujours les thermes d'après un plan grand et vaste, et on joignit toutes les parties d'un gymnase aux bains que l'on construisit.

Titus imita l'exemple de Néron, et fit bâtir des thermes à côté de son amphithéâtre. Domitien et Trajan firent aussi construire des thermes; Hadrien rétablit ceux d'Agrippa. Commode et Septime Sévère firent aussi construire des thermes; ceux que Caracalla fit bâtir à Rome, se distinguoient par leur grandeur; mais ils ne furent terminés que par Elagabale. Alexandre Sévère ajouta des portiques aux Thermes de Caracalla, et en fit établir de nouveaux à côté de ceux de Néron; c'est de-là que l'ensemble de ces édifices reçut le nom de Thermes Alexandrins. Le souvenir s'en est conservé sur des médailles d'argent et de bronze d'Alexandre Sévère, au revers desquelles on voit un magnifique édifice orné de beaucoup de statues et de colonnes, et qu'on regarde avec beaucoup de probabilité comme devant représenter les thermes de cet empereur. Aurélien et Dioclétien ont été les derniers empereurs qui bâtirent des thermes; ceux de ce dernier surpassèrent en grandeur presque tous les autres.

Nous ne connoîtrons jamais d'une manière bien exacte la disposition et le plan des thermes, parce que



les auteurs anciens ne nous en ont pas donné de description détaillée, et qu'au surplus les ruines de thermes antiques, qui subsistent encore, sont, ou trop mêlées de constructions modernes, ou en trop mauvais état, pour pouvoir nous faire connoître avec certitude la forme de l'ensemble et la situation des différentes parties. Quelque peine que se soient donné *Palladio*, *Serlio* et d'autres pour rétablir les thermes dont on voit encore des restes à Rome, et pour nous en tracer des plans, ils n'y ont pas tout-à-fait réussi. Les dessins que les différens artistes ont donnés du même édifice, diffèrent considérablement selon les idées de chacun de ces artistes qui s'en sont occupés. Au surplus ils se sont permis d'ajouter dans leurs dessins beaucoup de choses qui ne se trouvent point dans les ruines mêmes des thermes. Quoi qu'il en soit, ces ruines nous font connoître la forme extérieure, et suffisent pour nous donner une idée générale de leur distribution intérieure, qui dans les différens édifices de ce genre devoit différer beaucoup.

Selon le témoignage d'Alberti, dans le huitième livre de son ouvrage latin sur l'architecture, l'étendue des thermes étoit ordinairement au moins de cent mille pieds carrés. Lorsqu'on fait attention à la grande étendue de ces ruines et au grand nombre de places, de cours, de salles qui y étoient renfermées, et qui servoient aux exercices du corps, on ne trouvera pas qu'Alberti se soit trompé. Ces thermes étoient ordinairement de forme carrée ou oblongue, et entourés de murs; la place enclavée ainsi avoit trois enceintes, dont chacune entouroit tout l'édifice, de sorte que l'une se trouvoit dans l'autre. La première enceinte, qui entouroit l'édifice à l'extérieur, contenoit les salles dans lesquelles les philosophes donnoient leurs leçons, et celles dont se servoient les athlètes, tels que les Conistères, les Elæothésies, etc. La seconde division contenoit des places libres, des allées de platanes, des xystes, pour servir aux jeux et aux exercices du corps des jeunes gens. Dans la troisième enceinte, qui étoit située au milieu de l'édifice, se trouvoient les bains proprement dits, mêlés de portiques et de places libres. Quelquefois l'édifice entier étoit entouré d'un parc, ce qui contribuoit beaucoup à l'embellissement de l'ensemble: tels étoient les thermes d'Alexandre Sevère.

Quant au local, choisi pour y établir des bains publics, on avoit sur-tout soin de lui donner une exposition chaude, afin qu'il fût garanti des vents du nord; autant qu'il étoit possible on exposoit les thermes au sud-ouest, ou au sud; afin qu'ils pussent être échauffés par le soleil pendant les heures de la journée dans lesquelles on prenoit ordinairement le bain. Dans les bains des particuliers, établis sur-tout dans les villes, on faisoit quelquefois une distinction entre les bains d'été et les bains d'hiver. Dans les premiers on donnoit à la chambre pour le bain froid l'exposition vers le nord, dans ces derniers vers le sud.

Les bains antiques les plus complets et les plus beaux, étoient composés de six pièces principales.

L'*apodyterium* des Grecs, *spoliatorium* des Romains (*Voy.* ces mots), on s'y déshabilloit, et des gardes nommés *capsarii* y avoient soin des habits. Vitruve ne parle point de l'apodyterium, il paroît donc que tous les bains n'en avoient point; alors le *frigidarium* ou le *tepidarium* paroissent en avoir tenu lieu.

La seconde pièce, destinée pour y prendre les bains froids, étoit nommée *loutron* par les Grecs, et *frigidarium* par les Romains.

La troisième étoit le *tepidarium*,

son principal emploi paroît avoir été de prévenir, par l'air tempéré qu'il contenoit, les effets dangereux du passage trop subit d'un endroit très-chaud à un lieu très-froid. Le tepidarium joignoit le frigidarium au bain chaud, c'est par cette raison que Pline l'appelle la chambre du milieu, *cella media*.

La quatrième salle étoit celle de l'étuve, appelée *sudatio* ou *laconicum*, du nom du poële qui l'échauffoit, et dont l'usage étoit venu de la Laconie. Ce laconicum étoit une cellule ronde, surmontée d'une coupole; elle étoit ordinairement aussi large que haute jusqu'à l'endroit où commençoit l'arc de la voûte. Dans le centre de la coupole on laissoit une ouverture qu'on pouvoit ouvrir et fermer moyennant un couvercle de bronze, suspendu à une chaîne. De cette manière on pouvoit obtenir exactement la température de l'air qu'on desiroit. Sous le laconicum, il paroît y avoir eu un hypocaustum particulier, comme on le voit par un tableau trouvé dans les bains de Titus; cet hypocaustum servoit non-seulement à échauffer le pavé, mais il y avoit aussi des tuyaux qui faisoient passer dans le laconicum la chaleur nécessaire pour exciter la sueur.

La cinquième pièce étoit le *balneum*, ou le bain d'eau chaude, appelé *thermolousia* ou *caldarium*: c'étoit la plus fréquentée. Autour d'elle régnoit une galerie, appelée *schola*, qui se terminoit du côté du bassin par un petit mur d'appui. Cette galerie devoit être assez grande pour contenir ceux qui attendoient leur tour, ou qui étoient là pour tenir compagnie aux baigneurs et pour les entretenir. Le milieu étoit occupé par un bassin nommé *piscina*, ou bien il y avoit dans le pavé des baignoires appelées *labra*, *solea*, *alvei*. Selon Vitruve les baignoires avoient au moins six pieds de largeur; dans le frigidarium, le bassin étoit quelquefois assez grand pour pouvoir y nager. La forme des bassins étoit arbitraire, carrée, oblongue, ronde ou ovale; ils étoient ou de marbre, ou de quelqu'autre pierre, ou de briques ou de bronze. L'endroit où l'on se baignoit devoit être immédiatement au-dessous de la fenêtre par laquelle venoit la lumière, pour n'être point obscurci par l'ombre de ceux qui se promenoient autour.

La sixième salle étoit l'*eleothesium* ou *oncluarium*; on y conservoit les huiles et les parfums dont on se servoit au sortir du bain, comme avant d'y entrer. L'onctuaire étoit construit de manière à recevoir un degré de chaleur considérable de l'*hypocaustum*, ou du fourneau souterrain, qui s'étendoit sous la plupart des salles dont on a parlé. Cependant tous les bains, sur-tout ceux des particuliers, n'avoient pas la même disposition, comme on le voit par ce que nous en disent Pline, Lucien, Vitruve, etc. Publius Victor, dans sa Topographie de Rome, rapporte qu'il y avoit dans cette ville huit cent cinquante-six bains, tant publics que particuliers. On voit encore aujourd'hui les restes des bains d'Agrippa, de Néron, de Titus, de Domitien, de Trajan, d'Antonin, de Caracalla, de Dioclétien, de Constantin, publiés par *Charles Caméron, à Londres, 1772, fol.*

Le pavé des chambres où se prenoit le bain chaud, étoit creux et placé au-dessus d'un endroit vide, ou d'un foyer qui servoit à échauffer le pavé, soit en y allumant du feu, soit en y introduisant la chaleur par des tuyaux qui communiquoient avec l'hypocaustum. C'est pour cette raison qu'on donnoit à ces bains le nom de bains suspendus. Chez les Romains, Sergius Orata fut le premier qui fit usage de pareils bains. Quant à la disposition du pavé, Vitruve et Palla-

dio nous la décrivent de la manière suivante : la surface inférieure du foyer étoit faite de briques d'un pied et demi, et on lui donnoit une légère pente vers l'ouverture d'où sortoit la chaleur; par cette disposition on croyoit distribuer la chaleur d'une manière plus uniforme. On établissoit ensuite de petits piliers ronds, hauts de deux pieds, et à dix-huit pouces de distance l'un de l'autre. Au-dessus de ces piliers, on plaçoit des briques de deux pieds qui supportoient le pavé, orné de marbre et de mosaïque. Les piliers étoient faits de briques de deux pieds, liées, non pas avec de la chaux, parce qu'elle auroit été brûlée par la grande chaleur, mais d'argile pêtri avec des poils. Dans l'île de Lipari, à Catane, et à Herba-bianca, près de Catane, le C. Houel a vu des restes de pareilles chambres à bain chaud, dont la disposition convient tout-à-fait avec la description que les auteurs anciens nous en ont laissé, et au moyen desquels on peut se faire une idée du plan de ces bains. Dans ceux de l'île de Lipari, on a encore trouvé dans les murs les tuyaux qui servoient souvent dans les bains chauds pour répandre la chaleur dans toute la chambre d'une manière uniforme. Ces tuyaux sont carrés et faits de terre cuite.

Le dessus des chambres à bains étoit ordinairement voûté en pierre; lorsqu'on vouloit le construire en bois, on établissoit au-dessous une voûte capable de ne pas être attaquée par la flamme. Dans le caldarium et le laconicum, on faisoit quelquefois une voûte double afin de mieux préserver les poutres du toit qui auroient pu souffrir par l'humidité des vapeurs.

Les thermes des Romains, ainsi que les gymnases des Grecs, étoient enrichis de beaux ornemens, ainsi que de statues, de bas-reliefs et de peintures. Les restes qu'on en trouve encore à Rome prouvent que ce fut par les thermes plus que par leurs autres édifices, que se montra le désir de briller des Romains, et leur amour pour le luxe. Comme dans ces édifices il y avoit toujours une réunion d'un grand nombre de personnes, on les décoroit de la manière la plus magnifique pour plaire à la multitude; aussi le grand nombre et la variété des différentes parties de l'édifice, des salles, des chambres, etc., donnoient aux architectes l'occasion de montrer leur goût, et de varier les ornemens.

Dans les temps les plus anciens, les bains des Romains étoient très-petits et très-simples, ainsi qu'on le voit par la description que Sénèque fait de celui de Scipion l'Africain. Mais dès l'époque où ils apprirent à connoître les arts et le luxe des Grecs, ils y déployèrent la plus grande magnificence. Du temps de César on décoroit les bains publics d'une manière splendide; les bassins étoient en marbre, les pavés en mosaïque, et les murs et les plafonds étoient ornés de peintures. Agrippa fit orner quelques chambres de ses bains de peintures à l'encaustique, et couvrir les murs des *caldaria* de dalles de marbre dans lesquelles étoient encadrées de petites peintures. *V.* PEINTURE *chez les Romains*.

Lorsque plus tard, sur-tout sous le règne de Néron, le luxe augmenta davantage, les thermes furent encore mieux ornés. A cette époque ils furent couverts des marbres les plus précieux et les plus magnifiques; les peintures alternoient avec des ouvrages en stuc et avec la dorure; et pour donner à l'ensemble la plus grande magnificence, on plaçoit dans les salles et dans les portiques les plus belles statues qu'on avoit enlevées des villes grecques et apportées à Rome. Les ruines des thermes de Titus, de Caracalla, et de Dioclétien, en sont la preuve

la plus convaincante ; le Laocoon a été trouvé dans les bains de Titus ; et l'Hercule Farnèse dans ceux de Caracalla ; les belles peintures dont étoient couverts les murs et les plafonds des bains de Titus et d'autres qu'on a découvèrts dans les temps modernes, et qui sont devenus le modèle des décorations de nos appartemens, les magnifiques pavés en mosaïque, prouvent jusqu'à l'évidence qu'il n'est guère possible d'imaginer quelque chose de plus beau et de plus riche que les ornemens des bains des Romains.

L'usage fréquent que les Romains faisoient des bains, fit qu'on regardoit les thermes comme une des parties les plus essentielles d'une villa. De-là vient que plusieurs auteurs qui nous ont laissé des descriptions de villæ, tels que Pline et Sidonius, s'arrêtent à la description des chambres destinées au bain, plus qu'à celle des autres chambres, parce qu'elles étoient plus belles et plus magnifiques.

Malgré les avantages et les agrémens que produit l'usage habituel des bains, les peuples modernes en ont jusqu'à présent trop négligé l'emploi. On doit excepter cependant les Orientaux, et sur-tout les Turcs, chez lesquels la pratique du bain s'est conservée d'autant plus aisément, qu'elle est liée au culte religieux. Ils ont aussi de vastes édifices destinés pour le peuple ou pour les bains publics, et ces bains sont encore échauffés par des tuyaux de chaleur et éclairés par le haut. On n'y a point perdu l'usage des frictions propres à exciter la transpiration. Les riches ont chez eux des bains particuliers, où ils étalent leur plus grand luxe ; et ils y consacrent la partie la plus considérable de leurs maisons.

Les bains publics des Orientaux sont de vastes bâtimens où on se baigne sans eau, au moyen de vapeurs chaudes qui excitent une forte transpiration ; le C. Denon a fait graver un de ces bains dans son voyage en Ægypte.

Une galerie étroite amène au couloir qui sert d'entrée au bain ; on passe dans une grande pièce octogone à demi chauffée, au milieu de laquelle est une pièce d'eau entourée d'une rotonde en colonnes ; il y a des estrades sur lesquelles sont des lits de repos, c'est dans cette pièce que l'on se rassemble, et où particulièrement les femmes passent une partie de la journée qu'elles consacrent à cette jouissance, où elles se parfument, se font tresser les cheveux, étalent leur magnificence, prennent des rafraîchissemens, c'est aussi dans cette pièce qu'on laisse ses habits ; de-là on est conduit par les couloirs à une pièce, où assis sur une dalle, on y est inondé d'eau brûlante prise dans un bassin ; un ou deux baigneurs, les mains dans de petits sacs de flanelle, commencent une friction avec de la mousse de savon, qui dégage les pores de la peau de tout ce qui peut les obstruer. Après cette opération on est conduit à une autre pièce qui est excessivement chaude, et toujours remplie d'une vapeur humide dont la peau est imbibée en peu d'instans : on monte sur une petite plate-forme, où la chaleur est étouffante, on descend dans un bain dont l'eau est brûlante, et où on ne reste que quelques instans ; après toutes ces épreuves on est ramené doucement à la grande pièce, on est étendu sur les lits de repos ; un autre baigneur plus adroit, vient avec dextérité couper les ongles, rompre toutes les jointures, briser la roideur de toutes les articulations, et procurer une détention si voluptueuse, qu'on est tenté de le remercier de la sensation douloureuse qu'il vous a faite, en faveur de celle dans laquelle il vous laisse. Il y a des pièces particulières que l'on n'est jamais en droit d'exiger

que lorsqu'on les a retenues d'avance; il y a des fourneaux extérieurs par où l'on entretient le feu qui chauffe les bains, une cour où se tient la provision de bois et de paille de maïs pour chauffer les fourneaux : il y a une pièce pour sécher et étendre le linge, et un magasin à le serrer. Ces édifices construits avec magnificence, pavés en marbre, décorés en mosaïque de même nature, entretenus avec de grands frais, sont ordinairement les propriétés des principaux habitans du pays, qui les font gérer par des hommes à eux, ou les afferment à des gens en sous-ordre.

Parmi les bains publics de nos grandes villes modernes, ceux de Florence méritent d'être imités. Sur les bords de la rivière, on a pris un terrein assez considérable, au travers duquel est pratiqué un canal construit et couvert, qui reçoit de l'Arno une eau toujours courante. Deux banquettes accompagnent ce canal, et l'on peut prendre le bain assis. Il est assez long et assez large pour qu'on puisse s'y exercer à la nage, trop peu profond pour qu'on ait à y courir aucun danger réel. Cet endroit est destiné à la multitude. Le reste de l'enclos offre des bains particuliers, des jardins où l'on peut se promener, enfin tout l'agrément et toute la commodité qu'on peut attendre d'un établissement où l'on a eu en vue sur-tout d'éviter les inconvéniens. Les bains publics de Paris sont bien loin de réunir tous ces avantages; les plus beaux sont de grands bateaux divisés en petites cellules où on peut à peine se retourner, ou des bâtimens partagés en de petites chambres qui n'offrent pas plus d'espace. Les bains domestiques, dans les grands hôtels, sont composés d'un appartement distribué en plusieurs pièces, dans l'une desquelles est placée la baignoire qui sert pour y prendre le bain. De tels appartemens sont susceptibles des décorations les plus agréables. C'est-là qu'un architecte peut développer son goût, et donner l'essor à son imagination. Les plus beaux bains particuliers dans la ville de Paris sont ceux de l'hôtel du Busenval, et dans les environs, ceux du Rainci. Ces pièces demandent en général de la gaîté ; le genre arabesque, si bien approprié aux petits endroits, peut y montrer toute l'élégance de son badinage, et y répandre un enjouement analogue à la nature du local. L'air de la richesse ne doit pas s'y faire appercevoir. Les marbres peuvent y figurer avec avantage. Ils contribuent à la beauté et à la propreté du lieu. Il est même prudent d'en lambrisser les murs par le bas jusqu'à la hauteur des baignoires. On appelle *bains naturels*, des bâtimens construits près des sources d'eaux minérales, et dans lesquels sont distribuées des chambres pour prendre le bain.

Balafo; instrument en usage parmi les nègres de la Côte d'Or. Quelques voyageurs le nomment balafo, ballard et balafeu. C'est une espèce d'épinette creuse en-dessous et élevée à un pied de terre. Du côté supérieur, il y a sept petites clefs de bois rangées comme celles d'un orgue, auxquelles sont attachées autant de cordes ou de fils d'archal de la grosseur d'un tuyau de plume et de la longueur d'un pied, c'est-à-dire de toute la largeur de l'instrument. A l'autre extrémité sont deux gourdes suspendues comme deux bouteilles qui reçoivent et redoublent le son ; le musicien est assis par terre au centre du balafo, et frappe les clefs avec deux bâtons d'un pied de longueur, au bout desquels est attaché une petite balle couverte d'étoffe, pour empêcher que le son n'ait trop d'éclat ; ce même musicien a le long des bras des anneaux de fer, d'où dépendent d'autres anneaux qui en soutien-

nent de plus petits, ainsi que d'autres pièces du même métal. Le mouvement que cette chaine reçoit de celui des bras, produit une espèce de son musical qui se joint à celui de l'instrument, et forme un retentissement commun dans les gourdes. Le bruit qu'il fait est fort grand, et, dit-on, très-harmonieux; on en donne d'autres descriptions, mais qui reviennent à-peu-près au même.

Balai. *Voy.* Abaque.

Balance; on appelle balance des peintres, des sculpteurs, etc., une liste comparative dans laquelle on cherche à évaluer leur mérite, en combinant le plus ou moins de succès qu'ils ont eu dans les parties les plus essentielles de leur art, savoir : la composition, le dessin, le coloris, et l'expression. C'est De Piles qui a essayé le premier de dresser une liste semblable, et qui lui a donné le nom *balance des peintres*.

Balancement, la même chose que *tremblement*. Voy. ce mot.

Balbeck, l'ancienne Heliopolis, ville de la Cœlésyrie, située immédiatement au-dessous de l'Anti-Liban; les historiens grecs et romains nous fournissent peu de notions sur cette ville. Quoiqu'il en subsiste des restes très-remarquables, on ne les connoît en Europe que depuis la fin du 17e siècle, où des commerçans anglais, qui se trouvoient à Alep, eurent la curiosité de vérifier les récits que les Arabes leur avoient faits à ce sujet. Cependant ce n'est que depuis le bel ouvrage publié à Londres en 1757, par MM. Dawkins et Wood, sous le titre de : *The ruins of Balbeck*, que les savans et les artistes sont en état de juger de la beauté de ces monumens d'architecture. Si l'on ne consultoit que l'analogie du style et du goût qu'on y observe, on seroit tenté d'attribuer leur construction à des siècles encore postérieurs à ceux auxquels il paroît vraisemblable de la rapporter. Le siècle d'Aurélien qui vit élever les temples de Palmyre, paroîtroit aussi être celui où les édifices de Balbeck ont été bâtis; cependant on a de fortes raisons pour penser que ces édifices ont été construits sous Antonin le Pieux. On peut reconnoître, dans les uns et dans les autres, cette époque de l'architecture, où par le luxe et la richesse on cherchoit à suppléer à l'absence de la beauté. Peut-être aussi que le luxe de l'Asie s'est mêlé dans les monumens de Balbeck à la simplicité du style des Grecs; et que c'est à ce mélange qu'il faut attribuer ces bizarreries de détails et cette affectation d'ornemens qui déparent cette architecture. Quoi qu'il en soit de l'âge où ces monumens furent élevés, on y admire une grandeur de plan, une hardiesse d'entreprise et d'exécution, une science de construction, qui ne doivent laisser aucun doute sur l'habileté de l'architecture dans l'art de bâtir. Les voyageurs n'ont pu voir, sans étonnement, la grandeur des matériaux employés à la construction de ces édifices, l'énormité des blocs, dont plusieurs ont jusqu'à soixante pieds de longueur, le nombre prodigieux de colonnes de granit et de marbre, que leur pesanteur et leur situation au milieu des déserts paroissent seules avoir préservé de l'ignorante avidité des Arabes, ou de la cupidité du Grand-Seigneur. On évalue à une lieue, l'enceinte des murs que Balbeck présente encore aujourd'hui. Ils paroissent être le travail mal assorti de différens siècles. Ils offrent un assemblage confus de chapiteaux, d'entablemens brisés, d'inscriptions grecques renversées, etc. Au lieu le plus éminent des murs, s'élève une colonne dorique, la seule de cet ordre qu'on trouve à Balbeck. Dans les ruines du temple du Soleil de cette ville, on voit encore une de ces vastes entreprises qui peuvent

entrer en parallèle avec celles de l'Ægypte. Ce n'étoit pas un corps isolé, mais une réunion d'édifices. La longueur du temple entier est d'environ 900 pieds, et sa largeur de 450. L'entrée du Pronaos ou porche, étoit formée d'une colonnade composée de douze colonnes, flanqué de deux ailes de bâtimens ornés de pilastres. On y montoit par un grand escalier dont les marches n'existent plus. L'intérieur de ce portique est obstrué de pierres entassées; mais si on surmonte cet obstacle, on entre dans une cour hexagone de 180 pieds de diamètre, et parsemée de fûts de colonnes brisées, de chapiteaux mutilés, de débris de pilastres, etc. Les bâtimens de cette cour et de la suivante paroissent avoir été destinés aux écoles et aux logemens des prêtres du Soleil. Par une issue au bout de cette cour, on apperçoit une vaste perspective de ruines. Pour en jouir, il faut monter une pente qui fut l'escalier de cette issue, et l'on se trouve à l'entrée d'une cour carrée qui a 350 pieds de large, sur 336 de long. Au bout de cette cour, six énormes colonnes se détachent sur l'horizon; à gauche, on voit une autre file de colonnes qui s'annonce pour le péristyle du corps du temple. Les édifices qui enferment cette cour à droite et à gauche, forment une espèce de galerie divisée en sept pièces sur chacune des grandes ailes. Au bout de cette cour, on arrive au temple proprement dit, et au pied des six colonnes dont il vient d'être question. Leur fût a 21 pieds 8 pouces de circonférence, sur 58 de hauteur; en sorte que la hauteur totale, y compris l'entablement, est de 71 à 72 pieds. En examinant le terrein d'alentour, on reconnoît une suite de bases qui décrivent un plan en carré, long de 268 pieds sur 146 de large. Cette enceinte de colonnes environnoit la cella ou corps du temple. Ce temple composé de dix colonnes de front, et de dix-neuf en flanc, étoient du nombre de ceux que les Grecs appeloient *périptères* et *décastyles :* mais son entre-colonnement n'est d'aucune des cinq espèces dont parle Vitruve.

Le grand temple et les autres édifices de Balbeck sont construits dans l'ordre corinthien. Le composite y est employé à quelques pilastres. Cela seul prouveroit que la construction de ces monumens ne doit se rapporter qu'au troisième âge de l'architecture romaine. Malgré tout ce que leur grandeur et leur magnificence peuvent offrir d'imposant à l'œil, on regrette d'y trouver beaucoup d'incorrections et d'abus.

Le second temple est situé vers la partie méridionale de la ville, et sur un terrein plus irrégulier. Ce temple est pseudodiptère, c'est-à-dire qu'il a deux rangées de colonnes au Pronaos, et une seule dans les ailes, ainsi qu'au portique. Il paroît n'avoir jamais été accompagné des mêmes cours et portiques qui formoient les avenues de l'autre : mais il est plus entier; son extérieur présente un flanc de treize colonnes, sur huit de front; elles sont d'ordre corinthien. Leur fût a 15 pieds 8 pouces de circonférence sur 44 de hauteur. L'architecture n'a jamais rien produit de plus riche que ce monument. On peut s'en former une idée par les plafonds du péristyle : les grandes parties qui en subsistent, offrent des encadremens en losange où sont représentés Jupiter assis sur son aigle, Léda caressée par le cygne, Diane portant l'arc et le croissant, et divers bustes qui paroissent être des figures d'empereurs et d'impératrices. Tous les membres dans l'intérieur sont chargés d'ornemens, et la profusion y est extrême. Les bandeaux, des arcs, les profils des niches, les frises du grand ordre, y sont enrichis de tout ce que le

luxe de l'art peut imaginer de plus somptueux. Les colonnes intérieures et la frise sont cannelées. Les colonnes extérieures sont lisses, on apperçoit cependant qu'elles devoient recevoir le même ornement. L'entablement du dehors répond à la richesse de celui qui règne dans l'intérieur. Selon Pococke on ne peut rien imaginer de plus beau que la porte; presque tous les membres sont ornés de sculptures qui représentent des fleurs, des fruits et une frise d'épis de bled parfaitement bien exécutés. Selon le C. Volney, les murs du petit temple ont beaucoup souffert par le tremblement de 1759. Les voyageurs anglais, en 1751, trouvèrent au grand temple, neuf colonnes debout, il n'en restoit que six en 1784; ils en comptèrent vingt-neuf au petit temple; il n'y en reste plus que vingt. L'avidité des Turcs a aussi beaucoup contribué à la destruction des colonnes. Leur motif est de s'emparer des boulons de fer qui servent à joindre les assises des pierres.

Il existe encore à Balbeck un monument des plus singuliers et des plus curieux pour l'histoire de l'architecture. On en voit les ruines dans la partie méridionale de la ville, son rez-de-chaussée est à présent une église grecque. C'est un temple circulaire; mais qui ne ressemble en rien à ceux dont Vitruve parle, ou dont l'antiquité nous a transmis des modèles. La disposition de son plan est extrêmement bizarre, et tous les détails de cet édifice ne présentent également qu'un amas de licences et d'abus.

Balcon, saillie pratiquée sur la façade extérieure d'un bâtiment devant les fenêtres pour prendre l'air. On y pratique un appui de pierre ou de fer. Ordinairement les balcons occupent le milieu de la principale façade du premier étage, pour lui donner plus d'apparence. Les plus grands comprennent trois fenêtres. On les fait soutenir par des pierres ou des barres de fer qui sortent du mur, ou par des caryatides ou des colonnes ordinaires, ce qui donne plus de magnificence à la principale entrée au-dessus de laquelle on les pratique ordinairement.

Baldaquin, de l'italien *baldachino;* on appelle ainsi une sorte de dais, orné de sculpture et fait en carton, en bois, en bronze, ou autre métal dont on se sert pour couronner un autel, un tribunal, un lit de parade, etc.

Ballade, chanson ou espèce d'odes à plusieurs couplets ou strophes qu'on chante ordinairement, mais qui servent aussi quelquefois d'airs de danse, comme les vaudevilles. Le mot de ballade vient probablement de *ballet*. Il y a de ces ballades très-anciennes et qui méritent la célébrité qu'elles ont, par leur simplicité, la naïveté et le pittoresque des pensées.

Ballet; ce mot vient du mot français *baller,* qui vouloit dire danser, chanter, se réjouir, qui dérive lui-même de l'italien *ballare*, dont l'origine est le mot grec *ballein*, dont on a fait *balle* de paume et *bal* où l'on danse; tantôt le ballet est accessoire à la pièce, ce sont des fêtes, des cérémonies qui s'exécutent dans le cours d'un opéra, ou qui le terminent; les meilleurs de ces sortes de ballets sont ceux qui se lient à l'action, comme la danse des Scythes dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck; les réjouissances, pour le rétablissement de la santé d'Admète dans l'*Alceste*, du même auteur: les anciens avoient de ces sortes de ballets, et les cinquante Furies d'Æschyle chantant le terrible hymne des chaînes dans la tragédie des Euménides, avec des gestes et des mouvemens conformes à leur costume et à leur situation, exécutoient un ballet lié à l'action. Les

Danaïdes s'approchant des autels des dieux, avec des rameaux à la main, dans les *Suppliantes* du même auteur, offroient encore un ballet pantomime. Les ballets qui ne tiennent point à l'action se nomment *divertissemens*, et celui qui est placé à la fin sans sujet, *divertissement général*. La musique des ballets doit être composée d'*airs de danse;* ces airs ont un caractère particulier, leur rhythme doit être très-marqué, avoir une expression particulière et locale qui convienne au genre de l'action, au lieu de la scène, aux personnages que représentent les danseurs, tels sont le *ballet des Songes* dans Atys, le *ballet des Démons* dans Orphée, celui des *Nymphes d'Armide* autour de Renaud, etc.

Quelquefois c'est la danse qui est le sujet principal, et chaque divertissement amène une petite action exprimée en peu de mots, c'est ce qu'on appelle *ballet-opéra*, tels étoient, les *Elémens*, les *Amours des Dieux*, l'*Europe galante*, etc. Ce genre de spectacle n'est plus en usage.

Quelquefois l'action du drame est interrompue, chaque acte par un ballet qui a une action particulière, mais dont les personnages sont pris dans le sujet de la pièce, tels sont le *ballet des Tailleurs* et celui des *Marmitons*, dans le Bourgeois Gentilhomme. Ces sortes de ballets se nomment *intermèdes:* on n'en fait plus usage aujourd'hui.

On appelle ballet d'action une pantomime servant à plusieurs actes, dont le sujet est héroïque, comme dans le ballet de *Psyché*, de *Télémaque*, de *Pâris*, de *Médée;* noble comme dans le ballet de *Mirza*, ou comique comme dans la *Dansomanie*, la *Chercheuse d'esprit*. Le compositeur est à-peu-près soumis aux mêmes règles que le poète, pour l'invention et la conduite de son plan, qu'il doit d'ailleurs faire servir au développement de son art. Il emploie des airs composés exprès, ou des airs qu'il adapte; parmi ceux-ci, il en choisit quelquefois de très-connus qui rappellent aussi-tôt des paroles qui expliquent la situation de l'acteur, c'est ce qu'on appelle des *airs parlans*. On peut consulter sur l'art de composer des ballets, les différens Traités sur la DANSE (*Voyez* ce mot); le Traité des *ballets anciens et modernes*, par MENESTRIER, 1682; et principalement les *Lettres de* NOVERRE, *sur la danse et sur les ballets*, 1760; *Über Pantomime und Ballet*, Munich 1779; *Remarks, on the favourite Ballad of Cupid and Psyche*, London 1788; l'article BALLET dans l'*Encyclopédie par ordre de matières*, et sur-tout dans l'*Encyclopédie méthodique*, dans la *Theorie der Schoenen Künste* de SULZER, le Traité de la *pantomime* par RIVERY; celui sur la *pantomime des anciens* par DELAUNAY; celui de M. ZIEGLER, de *mimis veterum; von den Mimen und Pantomimen der alten Deutschen*. On peut consulter encore les *Programmes* des meilleurs ballets-pantomimes. Les noms des plus célèbres compositeurs de ballets sont ceux de NOVERRE, DAUBERVAL, GARDEL l'aîné, GARDEL le jeune, GALLET et MILON.

BALTEUS ou PRÆCINCTIO; dans les théâtres et amphithéâtres, on donnoit ce nom à un gradin ordinairement plus large que les autres, sur lequel on ne s'asseyoit point, mais qui ne servoit qu'à faciliter la circulation intérieure du peuple, dans toute la circonférence de l'édifice. Ordinairement il y avoit un *baltéus* après chaque division de sept rangs de siéges.

BAMBOCHADE. On appelle ainsi des tableaux où le peintre a représenté des scènes gaies et champêtres; des foires, des tabagies, et d'autres sujets semblables. L'étymologie de

ce mot vient de *bamboche*, nom dérivé de *bambochie*, qui en italien, signifie *marionnettes*, et qui dérive lui-même de *bambo*, enfant; le surnom de bamboche avoit été donné, à cause de la singulière conformation de sa figure, à Pierre de Laar, peintre hollandais du 17e siècle, qui a traité ce genre de peinture avec beaucoup de succès.

Bandelette, petite bande, ou moulure plate, qu'on appelle autrement *règle*; telle est celle qui couronne l'architrave toscan et dorique; on la nomme aussi filet ou listel, suivant la place qu'elle occupe.

Bande, désigne les principaux membres des architraves, des chambranles, impostes et archivoltes, qui ont ordinairement peu de saillie et de hauteur sur une grande étendue. On les nomme aussi *face*, du latin *fascia* dont se sert Vitruve. Le nombre des bandes et leur disposition dans les architraves varient suivant les différens ordres. La plus grande bande est ordinairement au-dessus, et la plus petite au-dessous.

Banquette; retraite en pierres de taille, pratiquée quelquefois au bas des édifices; c'est une élévation de sol de peu de hauteur, sur laquelle on peut s'asseoir comme sur un banc, mais qui est moins large qu'un trottoir. On donne aussi ce nom à un sentier ou rebord construit des deux côtés du canal d'un aqueduc où l'on peut marcher, afin d'examiner si l'eau s'arrête ou se perd dans quelqu'endroit. Dans le jardinage on donne ce nom à des palissades d'ifs, de buis ou de charmille qui n'excèdent point la hauteur d'appui, c'est-à-dire 3 ou 4 pieds, afin de n'interrompre point le coup d'œil.

Baptistaire; édifice dans lequel on conserve l'eau pour baptiser; on confond aujourd'hui les baptistaires avec les fonts baptismaux, qui ne sont proprement que le réservoir qui contient l'eau du baptême, et par conséquent une partie du baptistaire. Les baptistaires formoient des édifices ordinairement de forme ronde ou octogone, séparés des basiliques, et placés à quelque distance des murs extérieurs de celles-ci; ils ont subsisté jusqu'à la fin du 6e siècle; depuis cette époque on les a placés dans le vestibule intérieur des églises. Le plus ancien baptistaire est sans doute celui de Saint-Jean-de-Latran, dit de Constantin, parce qu'on croit faussement que cet empereur, baptisé à Nicomédie peu avant sa mort, y a reçu le baptême. Celui de l'église de Sainte-Sophie à Constantinople, étoit si spacieux, qu'il servit de salle d'assemblée à un concile fort nombreux. Celui de Florence qui passe, à tort, pour avoir été un temple de Mars, est octogone, et consiste en une grande coupole également à huit faces. Seize grosses colonnes de granit forment sa décoration intérieure, et portent une galerie tournant tout autour. La voûte est ornée de mosaïques par André Tasi, disciple de Cimabué. Au milieu étoit jadis un magnifique bassin octogone, dont on voit encore la place sur le pavé; il se trouvoit au centre de la coupole: tout l'édifice a 85 pieds de diamètre. L'extérieur est revêtu de bandes de marbre dans le goût florentin; ses trois portes sont décorées de statues et des chefs-d'œuvre de la sculpture moderne. *Lorenzo Ghiberti* fit pour la principale entrée ces fameuses portes que Michel-Ange trouvoit dignes d'être celles du Paradis. Les autres furent faites sous sa direction par André de Pise. Il y a encore un beau baptistaire à Pise; il fut commencé en 1152, et achevé en 8 ans par Dioti Salvi qui en fut l'architecte. Au milieu de ce baptistaire, on voit une grande cuve octogone de marbre avec des rosettes sculptées sur les faces. Elle est divisée en

cinq cavités dont la plus grande est au milieu ; les autres sont au pourtour. Ces dernières étoient vraisemblablement les seules remplies d'eau; et le prêtre se tenoit dans la division du milieu ; il pouvoit s'y retourner facilement, et il étoit à portée de baptiser successivement dans les autres divisions qui formoient autant de petites cuves étroites, où l'on plongeoit les enfans qui recevoient le baptême.

Barbare (mode), *V.* Lydien.

Barbarisme, en musique, ne peut signifier qu'un accord décidément faux, une modulation inadmissible a l'oreille, ou quelqu'effet qui décèle un barbare, c'est-à-dire, un homme *étranger* à l'art musical. Quelques auteurs ont voulu désigner par ce mot l'action d'un compositeur qui, peu connu, se permet des licences que les grands maîtres ne se permettent que rarement. Mais au fond il n'y a pas de licence en musique. Tout ce qui plaît à l'oreille est bon, soit que cela vienne de la composition d'un grand maître ou d'un musicien peu connu.

Barbe; l'usage de nourrir la barbe ou de se raser, a beaucoup varié parmi les différens peuples: les Ægyptiens paroissent avoir eu l'habitude de se raser ; Hérodote dit que *dans le deuil* ils laissoient croître leur barbe et leurs cheveux. Les Assyriens, les Perses, les Africains, portoient la barbe longue. Les héros grecs sont figurés tantôt imberbes, tantôt avec une barbe courte et frisée. Les monumens et les auteurs nous offrent des exemples pour et contre l'usage de se raser parmi les Macédoniens à différentes époques; cependant Plutarque dit expressément qu'Alexandre ordonna à ses soldats, de se raser, de peur que les ennemis ne les saisissent par leur barbe. Sous Justinien, les longues barbes reprirent faveur parmi les Grecs. La barbe longue étoit aussi regardée parmi eux, et parmi les Romains, comme un attribut des philosophes.

Les Romains portèrent long-temps la barbe et les cheveux longs. Vers l'an de Rome 454, les premiers barbiers vinrent à Rome, et l'usage de se faire raser fut introduit dans cette ville. Les citoyens affligés ou accusés de grands crimes, et les jeunes gens portoient seuls la barbe. La barbe avec laquelle on voit Marc-Antoine sur beaucoup de ses médailles, paroît indiquer l'affliction dans laquelle l'avoient plongé ses défaites. C'est encore ainsi que les médailles d'Auguste, frappées depuis l'an de Rome 711 jusqu'en 718, nous offrent la tête de cet empereur avec la barbe, pour indiquer l'affliction dans laquelle l'avoit plongé la mort de César. La jeunesse des empereurs est aussi une des causes pour laquelle leur tête est quelquefois représentée barbue, parce que l'usage vouloit qu'on ne commençât à se raser qu'à un certain âge. C'est ainsi que sur ses premières médailles, *Néron* est représenté avec une légère barbe. Les empereurs suivans imitèrent l'usage de se faire raser. Hadrien fut le premier qui se soit fait représenter avec une barbe longue et épaisse. Selon Spartien, c'étoit pour cacher des blessures qu'il avoit au visage, mais il paroît plus probable que ce fut pour imiter l'usage des philosophes. Son exemple fut suivi par ses successeurs, dont quelques-uns crurent se rendre respectables aux yeux des Romains en prenant le costume d'Hadrien et des Antonins, pour lesquels le peuple avoit conçu beaucoup de vénération et d'attachement. Constantin-le-Grand introduisit de nouveau l'usage de se faire raser. L'empereur Julien II, prit le costume des philosophes et laissa croître sa barbe. Depuis Jovien tous les empereurs paroissent sans barbe sur les médailles. Phocas introduisit de nouveau l'usage de la barbe;

et depuis lui jusqu'à la destruction de l'empire, les empereurs sont représentés barbus.

Du temps de César les Bretons se rasoient le menton et conservoient une simple moustache; les Spartiates au contraire n'osoient pas en porter. Selon Diodore de Sicile et Tacite, les Germains se faisoient raser la barbe.

En France, les princes de la race des Mérovingiens portoient la barbe médiocrement longue. Charlemagne et ses successeurs se faisoient raser le menton; ils ne paroissent sur leurs sceaux qu'avec une barbe courte et très-droite sur les joues et au-dessus des lèvres. Depuis Hugues-Capet, les rois de la troisième race, avant Philippe-Auguste paroissent sur leurs sceaux, plus ou moins barbus. Philippe I est représenté avec une longue barbe. Depuis Philippe II, les sceaux, les statues et les portraits des rois ne leur donnent plus de barbe. Sous Philippe de Valois revint la mode des longues barbes, qui étoit en pleine vigueur sous François I, et qui commença à se perdre insensiblement vers le temps de Louis XIV.

On voit d'après ces détails, que la connoissance de l'histoire de la barbe est nécessaire pour juger de l'âge des monumens, des personnages qu'ils représentent et du temps où ils ont été faits. La barbe a aussi son idéal, et sert à caractériser les dieux et les héros; on distingue très-bien la barbe ondoyante de Jupiter Olympien, de celle plus longue et plus claire de Jupiter Sérapis, de celle un peu plus applatie de Neptune et des dieux marins; celle de Diomède, d'Ajax, d'Hercule est courte et frisée. Quelques divinités ont la barbe sur les monumens de l'ancien style; on y voit ainsi Mercure, dont la barbe est quelquefois en forme de coin, ce qui le fait appeler Sphénopogone.

Barbiton, nom d'un instrument des anciens qu'on a quelquefois confondu avec la lyre. Selon M. Dacier c'étoit un instrument à grosses cordes. Horace l'appelle *lesbien*, et il en attribue l'invention à Alcée. Selon Athénée on l'appeloit aussi *barmos*, et il en attribue l'invention à Anacréon.

Barcarolle, sorte de chanson en langue vénitienne que chantent les gondoliers à Venise. Quoique les airs des barcarolles soient faits pour le peuple, et souvent composés par les gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie et un accent si agréable, qu'il n'y a pas de musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir et d'en chanter. L'entrée gratuite aux spectacles met ces gondoliers à portée de se former l'oreille et le goût, de sorte qu'ils composent et chantent leurs airs en gens qui, sans ignorer les finesses de la musique, ne veulent point altérer le genre simple et naturel de leurs barcarolles. La plupart des gondoliers savent par cœur une grande partie de la Jérusalem délivrée du Tasse, et ils passent souvent les nuits d'été sur leurs barques à la chanter alternativement d'une barque à l'autre.

Bardes; nom qui désigne les poètes et les chantres de la guerre chez les Germains, les Gaulois et les Bretons, chez lesquels ils jouissoient de beaucoup de puissance et de considération. Il y avoit chez ces peuples des institutions pour l'éducation des bardes, confiée aux Druides, qui leur apprenoient l'histoire, l'éloquence et les loix, par le moyen de la poésie, seule interprète des sciences dans les siècles reculés. La musique faisoit une partie essentielle de leur éducation. Ils étoient partagés en différentes classes. Ceux de la première étoient les poètes. Ils animoient les guerriers pendant et après le combat, par des odes et des chants guerriers: ils célébroient ceux qui étoient morts courageusement; ils servoient aussi de héraults; ils accompagnoient con-

stamment le général sur le champ de bataille : la seconde classe, composée de légistes, promulguoit les loix : la troisième rappeloit dans leurs poësies les événemens remarquables, et les généalogies des hommes célèbres.

Baripycni ; les anciens appeloient ainsi cinq des huit sons ou cordes stables de leur système ou diagramme.

Baroque ; nuance du bizarre : il en est pour ainsi dire le raffinement et l'abus. L'idée de baroque entraîne avec elle celle du ridicule poussé à l'excès.

Baroque ; on appelle ainsi la musique dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile, et le mouvement contraint.

Barré, *C barré*, sorte de mesure. *Voyez* C.

Barres ; traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque mesure sur les cinq lignes de la portée, pour séparer la mesure qui finit, de celle qui commence ; ainsi les notes contenues entre deux *barres*, forment toujours une mesure complète, égale en valeur et en durée à chacune des autres mesures comprises entre deux autres barres, tant que le mouvement ne change point. Les barres distinguent donc les mesures, et elles en indiquent le *frappé*, qui se fait toujours sur la note qui suit immédiatement la barre.

Baryton ; sorte de voix entre la taille et la basse. (*Voy.* Concordant.) Ce mot est composé de deux mots grecs *barys*, grave, et *tonos*, le *ton*, *corde tendue*.

Bas ; ce mot dans les arts sert à désigner ce qui est dans le goût et les mœurs des classes les plus inférieures du peuple, et répugne au goût épuré par l'étude, l'habitude et la réflexion. Dans les ouvrages de goût il faut éviter tout ce qui est bas ; cependant il y a des occasions où il peut être permis. A cet égard on ne peut donner à l'artiste de régle plus sûre que celle de ne pas oublier le but de son ouvrage. Dans les occasions sérieuses, lorsqu'il s'agit d'inspirer des sentimens et des résolutions, d'exciter le sentiment de ce qui est beau et bon, et toutes les fois que l'artiste a pour but de développer sa propre façon de penser, il faut absolument éviter tout ce qui est bas. Des scènes cependant, qui malgré leur caractère bas, ont de la vérité, comme beaucoup de tableaux de Teniers et d'Ostade, et dans lesquels on a évité même tout ce qui est rebutant au vulgaire, peuvent être agréables comme des imitations fidèles de la nature. Ce genre étoit méprisé chez les anciens, il y avoit cependant quelques artistes qui s'y livroient, on les appeloit Rhyparographes ; Pline en cite un appelé Pyreicus.

Bas, en musique, signifie la même chose que *grave* ; ce terme est opposé à *haut* ou *aigu*. Bas signifie aussi quelquefois doucement, à demi-voix, alors il est opposé à *fort*.

Basalte, nom donné à une pierre qui se tire des environs des montagnes d'Ægypte appelées Basanites, d'où on a formé le mot basalte. Beaucoup de statues et de monumens ægyptiens en sont fabriqués : on a ensuite désigné sous le même nom, des pierres qui paroissoient de même nature et qui forment dans l'Auvergne et dans l'Ecosse de hautes montagnes. Ces pierres crystallisent en prismes à trois, à cinq et à sept pans, et ressemblent à des amas de colonnes. Les minéralogistes ont ensuite été d'avis différent sur l'origine de ces pierres. On a appelé vulcaniens ceux qui attribuoient leur crystallisation au feu ; neptuniens, ceux qui la regardoient comme l'effet de l'eau : et comme le lapis basanites d'Ægypte n'avoit point été reconnu pour être

de nature différente, ces idées s'appliquèrent également à sa formation. Dolomieu est le premier qui ait reconnu que ces pierres dont sont faits tant de beaux monumens ægyptiens, n'étoient point de la nature du basalte, et il les a rangées parmi les *trappa* ou *roches cornéennes ;* il y en a de noir, de gris, de verdâtre. Malgré cela, dans les arts, on appelle toujours cette pierre basalte ; mais ce nom ne peut que donner une idée fausse, il faut la nommer roche cornéenne, en y ajoutant la variété de sa couleur. Il y a dans le cabinet de la bibliothèque nationale, plusieurs monumens de cette pierre, entr'autres un autel ægyptien, et un beau torse qui a été donné par le premier consul

Bas-côtés d'une église, sont les deux côtés voûtés qui règnent le long de la grande nef, et qui tournent souvent autour du chœur. On les appelle aussi ailes.

Base, terme qui signifie tout membre d'architecture qui sert d'appui à un autre ; on l'emploie particulièrement pour désigner la partie inférieure de la colonne et du piédestal. La base est une partie aussi essentielle de la colonne que le chapiteau ; sans la base on ne sauroit pas si la colonne est entière ou si elle est en partie enfouie sous la terre. Lorque la colonne n'est placée que sur une dalle carrée, on donne à cette partie le nom de plinthe. La véritable base est circulaire et composée de plusieurs moulures, dont le diamètre augmente à mesure qu'elles s'éloignent du fût de la colonne, et qui ne doivent pas être trop multipliées pour ne pas ôter à l'architecture sa noblesse et sa grandeur par trop de petites parties. La base de la colonne est aussi quelquefois appelée *spire.*

Comme le sol de l'Ægypte a été exhaussé sensiblement par les ruines, et sur-tout par le sable amené par le vent, et que les habitans de ces contrées ont toujours empêché les fouilles, les voyageurs qui ont visité l'Ægypte avant l'expédition des Français, n'ont pu nous donner des détails satisfaisans au sujet des bases des colonnes ægyptiennes. Il paroît qu'elles n'en avoient point du tout ou qu'elles n'étoient placées que sur un simple support ou une plinthe. Pococke a vu en entier quelques colonnes, et les a mesurées avec précision dans un bâtiment taillé dans le roc à Hajar Silcily. Elles ont pour supports des pierres rondes et unies, hautes de dix pouces, et qui ont onze pouces de saillie sur le fût de la colonne. Dans ces pierres, il y a une cavité circulaire dans laquelle est placé le fût. Parmi les colonnes ægyptiennes, Pococke en présente une dont la base a plusieurs tores ; ces tores indiquent que le style n'est pas ægyptien ; elle appartient sans doute à un bâtiment grec.

La base de la *colonne toscane* avoit en hauteur la moitié de l'épaisseur du pied du fût de la colonne. Elle est composée de deux parties, dont chacune fait la moitié de la base. Sa partie inférieure est une plinthe circulaire, au-dessus de laquelle se trouve un tore avec un apophyge et le listel qui y appartient. On voit des bases semblables dans l'intérieur du portique du petit temple de Pæstum, à l'entrée de la *Cella.* La *colonne dorique* n'avoit point de base avec des membres, mais une simple plinthe carrée. Ordinairement on supprimoit ces plinthes, et on plaçoit les colonnes sur la marche la plus élevée du temple, qui dans ce cas faisoit la fonction de la plinthe. C'est ce qu'on voit dans les colonnes des anciens temples à Thoricus, à Corinthe, à Agrigente, à Pæstum, à Athènes, à Sunium, à Ægine. Les colonnes des temples à Sélinus et à Segestus, au contraire, ont des plin-

thes carrées. Les plinthes des colonnes de ces derniers temples, placées sur leur façade antérieure ont sur le devant trois petites saillies, qui paroissent avoir servi d'ornement. Le défaut de base étoit tellement propre à la colonne dorique, que même du temps d'Auguste, on supprimoit à Rome la base de ces colonnes, comme on le voit au théâtre de Marcellus. Vitruve en parlant de la colonne dorique, ne fait pas non plus mention de la base. Dans la suite il paroît qu'on lui en a donné une, comme on peut le voir par le colisée à Rome. Dans les temps modernes on a donné à la colonne dorique, la base attique. La *colonne ionique* avoit dès les premiers temps, une base dont la hauteur est ordinairement d'un module, et qui étoit composée de différens membres. Les colonnes ioniques des Propylées d'Athènes qui sont dans l'intérieur de cet édifice, ont la base qu'on nomma par la suite *attique*, peut-être parce qu'elle a été inventée à Athènes. La base des colonnes du temple près de l'Ilisse à Athènes, a beaucoup de ressemblance avec la base attique. Hermogènes l'a employée dans son beau temple de Bacchus à Téos; on la voit aussi au mur du Péribole du temple de Minerve Polias à Priène, qui a été bâti postérieurement au temple. Les Grecs ne donnoient point de plinthe à la base attique, mais ils la plaçoient immédiatement sur la marche la plus élevée du temple; chez les Romains elle avoit une plinthe ainsi qu'on le voit au temple de la Fortune Virile, et au théâtre de Marcellus à Rome; Vitruve, qui l'appelle *Atticurges* lui donne aussi une plinthe.

La base attique est composée avec tant de finesse et de goût, ses membres ont une si belle disposition, son profil est si pur et si agréable, qu'on a lieu d'être étonné de ce qu'elle n'a pas été adoptée généralement. Elle a du reste cela de particulier, qu'elle n'est ni trop simple pour la colonne corinthienne et composite, ni trop riche pour la dorique; on peut d'ailleurs la faire plus ou moins riche, en appliquant plus ou moins d'ornemens à ses membres, ou en les laissant tout-à-fait lisses. La base que les architectes grecs avoient inventée pour la colonne ionique, et qu'on voit au temple d'Apollon Didyméen, près de Milet, et à celui de Minerve Polias à Priène, a un profil si peu agréable qu'elle ne mérite pas d'être imitée. Aussi paroît-elle l'avoir été fort peu, et la base attique a été employée le plus fréquemment. Les Grecs et les Romains plaçoient ordinairement la colonne corinthienne sur une base attique, comme on le voit par le monument choragique de Lysicrate à Athènes, et par l'arc de triomphe de Constantin à Rome. Les Romains ont quelquefois donné à cette colonne une base particulière, qui avoit quelques membres de plus que la base attique. On en trouve au portique et dans l'intérieur du Panthéon, ainsi qu'aux colonnes du temple de Jupiter Stator à Rome. La tour d'Andronicus Cyrrhestes à Athènes, offre à ce sujet une particularité, en ce que les colonnes corinthiennes qu'on y voit n'ont point de base. Quant à la colonne composite on lui donnoit ou la base attique, comme dans l'arc de triomphe de Septime Sévère, ou la base corinthienne, comme dans l'arc de triomphe de Titus.

La base attique a été appliquée à l'ordre corinthien pour lequel on n'a pas inventé de nouvelle base. Les architectes grecs ont donné à l'entablement plus de hauteur et de saillie que les modernes, ce qui contribue beaucoup à la majesté de l'ensemble. Quant à la frise, aux triglyphes, aux métopes, aux pi-

lastres, aux caryatides, et à l'entrecolonnement des édifices grecs. *Voyez* ces différens mots.

Base, superficie sur laquelle les pieds d'une figure sont posés.

Basilique; ce mot signifie proprement *maison royale*; il désignoit à Rome un bâtiment somptueux dans lequel les magistrats rendoient la justice à couvert; ce qui le distinguoit du *forum*, où les séances se tenoient en plein air. La forme des basiliques étoit celle d'un carré oblong avec un portique à chaque extrémité. Il paroît que l'origine des basiliques est due à l'intention de mettre à l'abri la place libre qui se trouvoit entre deux portiques parallèles, et qu'on la couvrit à cet effet d'un toit. Les basiliques étoient les lieux où les jurisconsultes répondoient aux consultations, et il y avoit des salles où les jeunes orateurs s'exerçoient à la déclamation. La partie des portiques inférieurs étoit occupée par des marchands; ainsi ces édifices étoient en même temps des lieux de commerce et de judicature, et une espèce de bourse. Rien ne répond mieux à la basilique, quant à l'usage et quant au nom, à la forme près, que ce qu'on appelle à Paris, le *Palais*.

Quant à la disposition des basiliques, les églises modernes nous en ont transmis l'imitation la moins équivoque, comme ils en ont aussi conservé le nom. Les basiliques consistoient en une salle, trois fois plus longue que large, partagée par des rangées de colonnes en plusieurs allées, dont celle du milieu étoit toujours la plus large. Il n'est pas sûr que les basiliques ayent été fermées d'un mur; il paroît plutôt que, souvent du moins, elles étoient ouvertes de tous les côtés pour la plus facile circulation du peuple, et pour que les galeries communiquassent mieux avec la place publique; ou si les côtés étoient fermés par des murs, il paroît du moins que la façade principale n'avoit point de mur, mais seulement une colonnade qui laissoit la circulation libre au peuple. La basilique, en supposant qu'on y entrât par une de ses extrémités, se terminoit dans l'autre par un demi-cercle où étoit placé le tribunal. Cette portion de cercle est l'*abside* des basiliques chrétiennes, c'est-à-dire que le trône de l'évêque y a pris la place du siége du juge dans les anciennes basiliques. Quelquefois le tribunal se trouvoit hors de la basilique. Dans ces bâtimens le premier ordre de colonnes en supportoit ordinairement un second, qui portoit le plafond de l'édifice; et qui formoit une galerie supérieure dans tout le pourtour de la basilique, excepté du côté de l'hemicycle. Le second ordre se trouvoit séparé du premier par un espace assez considérable, servant d'appui à ceux qui étoient dans le haut, et de stylobate continu aux colonnes supérieures. Cet espace se remarque encore à quelques basiliques chrétiennes. La forme et la disposition des basiliques étoit très-avantageuse pour de grandes salles; et leur construction réunissoit le double mérite de la solidité et de l'économie. La solidité est prouvée par la durée des édifices chrétiens qui ont emprunté cette forme et qui existent depuis environ quatorze siècles. L'économie dans ces bâtimens résultoit de la légèreté des points d'appui, et de celle de la couverture qui n'étoit que de charpente. Rien de plus simple et de moins dispendieux que la construcion des basiliques. Les colonnes de la galerie inférieure recevoient un plafond qui servoit de plancher à la galerie supérieure; celle-ci également plafonnée, supportoit le plafond de la grande nef et la pente du toit. Les jours étoient pratiqués dans l'épaisseur du mur d'enceinte, en supposant qu'il y en eût, et dans les

entrecolonnemens. Les galeries supérieures avoient aussi des fenêtres qui éclairoient l'intérieur de l'édifice. Il paroît que la seule partie de la basilique qui pouvoit avoir la forme d'une voûte, étoit l'hémicycle ou le lieu où se tenoit le tribunal; encore n'étoit-ce qu'une portion de voûte, une espèce de vaste niche, ce que les architectes appellent *cul-de-four*. Au reste les basiliques voûtées font un bien moins bel effet que celles qui sont en plafond. Les voûtes rendent ces édifices lourds et obscurs, et les colonnes isolées ne furent jamais faites pour supporter des voûtes. L'effet des colonnes dans les basiliques et leur multiplicité durent faire leur plus grande beauté, et en rendre l'aspect somptueux et magnifique. Ces colonnades étoient sans doute leur principale décoration. Il paroît que les Romains y employèrent souvent l'ordre corinthien. La basilique, découverte sur le mont Palatin, par Bianchini, en étoit décorée. Le même ordre régnoit aussi dans celle de Fano. Les plafonds des galeries, tant supérieures qu'inférieures, et la couverture de la grande nef étoient susceptibles de toutes les richesses de l'art. La partie qui paroît avoir été la plus décorée, étoit l'hémicycle. Il étoit souvent orné de statues et d'autres ouvrages de sculpture. La basilique découverte à Otricoli a répandu beaucoup de lumières sur la forme et la nature des basiliques anciennes, car celles de Rome étoient presqu'entièrement détruites.

Les médailles nous ont conservé la mémoire de plusieurs basiliques qui existoient à Rome. La basilique æmilienne se voit sur un denier de la famille Æmilia: la basilica ulpia que Trajan avoit fait bâtir se voit sur une médaille en or, et sur une en grand bronze, de cet empereur.

Basilique moderne; Palladio appelle ainsi des édifices civils qu'on trouve dans beaucoup de villes d'Italie, et dont la destination est entièrement semblable à celle des basiliques antiques. Elles font partie du palais où les magistrats rendent la justice. Ces basiliques modernes diffèrent de celles des anciens, en ce que celles-ci étoient à rez-de-chaussée, tandis que les autres sont élevées sur des voûtes, dont le dessous est occupé par des boutiques, des prisons, et autres pièces destinées aux besoins publics. Une autre différence, c'est que les anciennes n'avoient des portiques que dans leur intérieur, les modernes au contraire, ou n'en ont point, ou les ont à l'extérieur et sur la place. On en voit de ce genre, une à Padoue, une autre à Brescia; celle-ci est remarquable par sa grandeur et ses ornemens. Mais la plus fameuse est la basilique de Vicenza, appelée dans cette ville, *il palazzo della ragione*; la partie extérieure de cet édifice est du dessin de Palladio, elle a été tellement ragréée par cet architecte, qu'elle peut passer pour être entièrement son ouvrage, quoique le corps principal ou la carcasse de l'édifice, soit d'une époque beaucoup plus ancienne.

Basilique chrétienne; le nom de basilique a servi parmi les chrétiens à désigner leurs principales églises, à ce qu'il paroît, parce que Constantin leur avoit assigné plusieurs basiliques anciennes pour leur culte, et que dans la suite ils préféroient pour leurs églises, la forme des basiliques qui convenoit aux besoins du culte chrétien, mieux que celle des temples, qui d'ailleurs inspiroient de l'aversion aux premiers chrétiens, ainsi que tout ce qui auroit paru les rapprocher du culte et des usages payens. Au surplus la forme des temples anciens ne présentoit point une assez grande étendue; ils étoient assez spacieux pourvu qu'ils pussent contenir les prêtres

qui les desservoient, mais les églises des chrétiens devoient renfermer des assemblées nombreuses; comme aucun autre édifice n'offroit une plus vaste étendue ni une plus belle décoration que les basiliques, on en imita la forme, et on donna cette dénomination aux églises qu'on bâtit dans la suite. Les plus belles de celles qu'on voit à Rome, portent encore aujourd'hui ce nom, et datent du règne de Constantin. Ce prince donna son propre palais sur le Mont-Cœlius, pour y construire la première église chrétienne, qui est encore reconnue pour la plus ancienne basilique. Elle est tellement masquée aujourd'hui par une construction moderne, qu'on n'en reconnoît plus que le plan et l'emplacement. Bientôt après il fit bâtir la basilique de St.-Pierre au Mont-Vatican. Elle a été remplacée par la nouvelle et fameuse église qui n'a plus que le nom de basilique sans en avoir la forme. Mais la troisième grande basilique, celle de St.-Paul, sur le chemin d'Ostie, existe encore aujourd'hui telle que la firent construire Constantin, et Théodose qui, 50 ans après, y mit la dernière main. Cette église fut détruite en partie par un tremblement de terre, et restaurée par le pape Léon III, en 816; ce qui fait que vraisemblablement elle n'est plus quant à la couverture et quant à la décoration totale, la même que sous Constantin. Sa disposition seule et sa construction ont dû se conserver dans leur intégrité. La *basilique de Ste.-Marie-Majeure* présente, au moyen des embellissemens modernes qui y ont été distribués avec choix, le plus riche, le plus grand et le plus bel ensemble, le modèle le plus parfait d'une église chrétienne, et la copie la plus juste d'une ancienne basilique. L'église *de Ste.-Agnès hors des murs* est une imitation encore plus scrupuleuse des basiliques anciennes, quoiqu'elle n'en ait pas conservé le nom. Elle fut bâtie par Constantin à la prière de Constance sa sœur ou sa fille. Depuis Constantin, tous les édifices chrétiens en Occident, furent construits à quelques différences près, dans la forme des basiliques. Cette forme avoit tellement prévalu qu'on la reconnoît même dans les constructions gothiques; plusieurs, telles que la cathédrale de Paris, nous en offrent une réminiscence assez exacte jusque dans ces galeries supérieures qu'on appelle travées et qui environnent tout l'intérieur de l'édifice. Les architectes modernes ont voulu réunir la dimension des basiliques d'Occident avec la construction de celles d'Orient, et c'est ce qui amena l'altération des formes de la basilique qu'on ne reconnoît plus qu'avec peine.

Cette forme des basiliques d'Orient tire son origne de Ste.-Sophie, construite à Constantinople par Constantin, sans doute à l'imitation de l'ancienne église de St.-Pierre à Rome. Plusieurs fois elle fut réduite en cendres et rebâtie. Enfin sous le règne de Justinien, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet, les plus fameux architectes de ce temps, conçurent le dessein de construire un temple qui surpassât de beaucoup en grandeur tous ceux qui avoient été faits, et résolurent de n'y point employer de bois, afin de le mettre à l'abri des incendies. La disposition de cette église fut trouvée si belle, qu'elle fut depuis généralement imitée. Le plan de cette basilique est quarré. Au milieu s'élève un dôme ou coupole hémisphérique, percé de 24 fenêtres et surmonté d'une lanterne. L'intérieur de l'église est en arcades. Le dôme est accompagné de 2 coupoles collatérales, tout au fond de l'église est une grande niche ou demi-coupole, sous laquelle étoit l'autel. Le plan circulaire qui porte sur le plan quarré de la partie inférieure du dôme, est soutenu par des penden-

tifs. Constantinople donnoit alors, dans les arts, des loix à l'Europe. C'est pourquoi les Vénitiens, qui copièrent avec assez de sagesse dans l'église de St.-Marc, ce que la disposition de Ste.-Sophie avoit d'heureux, furent entraînés à imiter le mauvais goût qui régnoit dans sa décoration intérieure. On trouve dans les différentes églises, bâties depuis celle de St.-Marc à Venise, jusqu'à celle de St.-Pierre de Rome, la forme et la construction des basiliques d'Orient se rapprocher ou s'éloigner plus ou moins de celles d'Occident. Dans les derniers temps on a cependant fait revivre l'antique forme des basiliques. La monotonie des décorations en pilastres, la lourdeur des piédroits qui supportent les arcades, l'excessive dépense des voûtes, le peu d'effet qui résulte de ce genre de construire, sur-tout dans les petits intérieurs, la difficulté d'unir convenablement, sans le secours d'une coupole, les 4 nefs ou les branches de la croix, et d'autres inconvéniens; mais sur-tout l'exemple donné à Rome par le pape Benoît XIV, qui fit rétablir dans son ancienne splendeur la basilique Libérienne ou celle de Ste.-Marie majeure, ont dû faire adopter de nouveau le systême des basiliques, dont l'église de Montreuil près de Versailles, et celle de St.-Philippe du Roule à Paris, peuvent offrir des exemples.

Bas-relief; on appelle généralement de ce nom tout ouvrage de sculpture dont les objets ne sont point isolés, mais adhérens à un fond ou champ, soit qu'ils y aient été appliqués ou attachés, soit qu'ils fassent partie de la matière dans laquelle ils ont été travaillés. On distingue trois genres de relief. On appelle *haut-relief* ou *plein-relief*, (en italien, *alto rilievo*), ceux dont les figures sont entières, ou paroissent saillantes hors du fond; le demi-relief (*mezzo rilievo*), est celui où la figure sort à demi-corps du plan; le bas-relief proprement dit, (*basso rilievo*), est celui où les figures perdent leur saillie et sont représentées comme applaties sur le fond. On donne le nom de *méplates* aux figures dont la saillie est extrêmement légère. Cependant l'usage a consacré la dénomination de *bas-relief* à tous les ouvrages de relief, de telle saillie qu'ils soient. Le mot *Anaglyphum* indiquoit chez les anciens d'une manière générale et peu déterminée ce genre de sculpture; lorsqu'on l'exécutoit en métal, on lui donnoit le nom de *toreuma*; mais le nom spécial, et dont Pausanias se sert toujours, est *typos*, et dans les auteurs latins *typus*. Le véritable bas-relief qui a très-peu de saillie, exige beaucoup plus d'art que celui dont la saillie est plus considérable, parce qu'il est en effet difficile de donner l'air naturel à une figure qui a sa véritable hauteur et sa véritable largeur, mais qui n'a que très-peu d'épaisseur. Ce qui est encore plus difficile, c'est la composition pittoresque ou la formation des figures en groupes, parce que l'artiste ne peut pas employer, comme dans la peinture, différens fonds éloignés l'un de l'autre. Comme les ombres des bas-reliefs sont des ombres véritables et non pas des ombres imitées par des couleurs plus sombres, il faut que tout y soit bien calculé d'après la lumière dont l'ouvrage est éclairé. Les anciens employoient les bas-reliefs pour en décorer les monumens d'architecture et orner leurs meubles. Toutes les nations connues dans l'histoire de l'art ont eu des bas-reliefs, et le style de ces ouvrages est semblable à celui de leurs autres monumens. Les Ægyptiens ornoient les temples d'une quantité innombrable de figures dont la plupart sont gravées ou peintes, mais beaucoup aussi en bas-relief. Leur manière de travailler étoit particulière; ils creu-

soient dans la pierre un trait autour du bas-relief et l'exécutoient de manière qu'il ne sailloit pas du plan ; ce qui en fait une espèce de gravure. Le cabinet de la bibliothèque possède un bas-relief curieux ainsi travaillé. On trouve ainsi en Ægypte, et principalement sur les frontons des temples où le scarabée étend ses élytres, des bas-reliefs qui ne saillent pas sur le plan. Les Persans aimoient aussi l'emploi des bas-reliefs ; les murs de *Tschelminar*, l'ancienne Persépolis, en conservent un grand nombre, et notamment cette procession singulière gravée par Chardin, Le Brun et Niebuhr. (*Voy.* PERSÉPOLIS.) Elles ont un relief très-saillant. Souvent même la tête, principalement celle des animaux, se détache entièrement du plan; ce qui en a favorisé la destruction. Les Étrusques avoient aussi des bas-reliefs, mais ils ne faut pas leur attribuer, comme a fait Winckelmann tous ceux où les figures ont des vêtemens à plis droits et un style roide comme à l'autel du cardinal Albani, où se voyent les douze grands Dieux. Ces divers monumens appartiennent au plus ancien temps de l'art chez les Grecs. Des bas-reliefs en terre peinte à l'eau, trouvés chez les Volsques, conservés dans le cabinet du cardinal Borgia et publiés par ses soins, nous apprennent que ces peuples avoient l'usage de peindre leurs figures, usage qui n'appartient qu'à la naissance et à la décadence de l'art. Souvent les bas-reliefs que les anciens employoient dans l'architecture étoient de terre cuite; on en décoroit les frontons des temples. (*Voy.* FRONTON, TYMPAN.) Ils exécutoient leurs bas-reliefs en ivoire, en métal, et le plus souvent en marbre. Il y avoit dans l'antiquité différens bas-reliefs célèbres, tels que ceux exécutés en ivoire par Phidias sur le bouclier et la base de la statue de Minerve à Athènes (*V.* IVOIRE); les bas-reliefs qui ornoient le trône de Jupiter Olympien, exécutés par Alcamènes; celui d'Apollon Amycléen; la caisse de Cypsélus; les bas-reliefs du temple d'Hercule à Thèbes, exécutés par Praxitèles; ceux du temple de Delphes exécutés par Praxias et Androsthènes; le célèbre monument funèbre de Mausolus, appelé de-là mausolée, et exécuté par Scopas, Bryaxis, Timothéus et Léochares; les trente-six colonnes du temple de Diane d'Ephèse, etc. Les artistes anciens qui se distinguèrent dans l'exécution des bas-reliefs, dont on ornoit les vases, sont entr'autres, d'après Pline, Mentor, Acragas, Boethus, Mys, Calamis, Antipater, Stratonicus, Praxitèles, etc. (*Voy.* VASES.) Les bas-reliefs du fronton du Parthenon, qui existoient encore du temps de Spon qui en a donné la description, étoient travaillés en grand relief comme autant de statues appliquées sur un fond de marbre. Leur grandeur et leur élévation les préservoit des atteintes auxquelles étoient exposés les bas-reliefs placés plus bas, et auxquels pour cette raison on donnoit moins de saillie. (*V.* PARTHENON.) Comme la plupart des bas-reliefs qui nous restent sont exécutés en marbre, il convient de parler de ceux-ci en particulier. On les employoit pour en orner les autels, comme on le voit par ceux qui existent dans le Musée Capitolin, et dont l'un représente l'éducation de Jupiter, l'autre les travaux d'Hercule; ou la base des statues, et le plus souvent les tombeaux; quelquefois même la mardelle des puits, comme on le voit par le monument du Musée du Capitole, qui représente l'éducation d'Achille. Dans le temps de la décadence de la Grèce, on érigeoit des bas-reliefs en mémoire des hommes qui avoient bien mérité de la patrie, au lieu des statues qu'on avoit érigées anciennement; c'est ce qu'on voit par les bas-

reliefs que, selon Pausanias, plusieurs villes d'Arcadie avoient érigées à Polybe. Dans les lieux sacrés on conservoit le plus souvent les bas-reliefs qui représentoient les images des Dieux, ou leurs aventures mythologiques, et dans ce nombre on peut citer sur-tout les deux fameux bas-reliefs de marbre pentelicien et de grandeur colossale, exécutés par Alcamènes, dédiés par les Athéniens dans le temple d'Hercule à Thèbes, après l'expulsion de leurs tyrans, et qui représentoient, selon Pausanias, Hercule et Minerve. Un autre usage singulier, auquel les Grecs employoient les bas-reliefs, et que nous ne connoissons point par les auteurs, mais par quelques monumens rares qui nous sont restés, est celui qu'on apprend par la table iliaque du Capitole, par le bas-relief du repos ou de l'apothéose d'Hercule dans la Villa Albani, par les fragmens des tables mythologiques de Vérone, aujourd'hui au cabinet des antiques de la bibliothèque nationale, et de celle du cabinet du cardinal Borgia. Ces monumens précieux servent, pour ainsi dire, de tables figurées d'une partie du cercle mythologique ou même de l'histoire cyclique toute entière; ils étoient accompagnés d'épigraphes, qui désignoient les choses et les personnages, et qui souvent étoient disposées en forme de tables chronologiques comme la liste des prêtresses de Junon Argienne. C'est ce qu'on voit par le bas-relief de l'apothéose d'Hercule et le fragment de Vérone. Ils servoient à enseigner la mythologie, l'histoire poétique dans les écoles. Lorsque les arts des Grecs furent appelés à Rome pour embellir cette ville, on employa les bas-reliefs à orner les monumens élevés par les Romains pour éterniser la mémoire de leurs victoires, c'est-à-dire, les arcs de triomphe et les colonnes triomphales. Sous les empereurs on fit encore un autre usage des bas-reliefs, et c'est celui qui fut le plus commun et auquel nous devons la plupart de ceux qui nous restent. L'usage de brûler les morts n'étoit plus si général, soit parce qu'on avoit besoin de ménager le bois, soit parce qu'on avoit insensiblement adopté les idées religieuses des peuples de l'orient; dès-lors on prit l'usage d'enterrer souvent les morts dans des cercueils de marbre, qu'on appelle plus communément sarcophages. Leur nombre devoit être immense dans la ville et les environs de Rome, à juger d'après ceux que l'on conserve encore dans les cabinets. Les bas-reliefs dont on ornoit ces sarcophages étoient certainement faits avec très-peu de soin, et par des sculpteurs de peu de talens; mais ces sculptures médiocres nous conservent les superbes compositions des premiers artistes, qui ont fait l'admiration de l'antiquité. Dans la plupart des bas-reliefs grecs, le visage du défunt est seulement dégrossi, ce qui fait conjecturer qu'il y en avoit des espèces de manufactures, qu'on transportoit les sarcophages de la Grèce à Rome, et qu'on les y terminoit après les avoir vendu, en donnant à la figure dégrossie la ressemblance du défunt pour lequel le sarcophage étoit destiné. Le mauvais genre de la sculpture n'est pas une raison pour faire croire que ces marbres n'ont pas été travaillés par des artistes grecs, car du temps des empereurs, les meilleurs artistes de la Grèce se fixoient à Rome, de sorte qu'il n'y en restoit plus que de très-médiocres. La grande quantité de carrières de marbre que possède la Grèce, et sur-tout l'Attique, devoit naturellement engager les sculpteurs grecs qui étoient restés dans leur patrie, à exécuter ces bas-reliefs pour l'ornement des sarcophages, parce qu'ils en trouvoient à Rome beaucoup de débit. Heureusement pour la postérité, les compositions qui ont été

copiées sur ces sarcophages, sont souvent celles des plus grands maîtres, dont les ouvrages, tels que les peintures de Polygnote et de Panænus dans le Lesche, dans le Pœcile, etc. ont péri depuis long-temps, lorsque les villes de la Grèce furent saccagées et pillées. *Voyez* Sarcophage.

Dans presque tous les ouvrages qui contiennent des recueils de monumens antiques, on trouve des figures de beaucoup de bas-reliefs. Tels sont les différentes *descriptions des arcs de triomphe*, celles des *colonnes Trajane*, *Antonine* et de *Marc-Aurèle*, les *monumens inédits de* Winckelmann, l'*Antiquité expliquée de* Montfaucon, le *musée Capitolin*, le *musée Pio-Clementin*, les *monumenta Mathæiana*, le *musée de Vérone*, *de Cortone*, la *Villa Pinciana*, les recueils de monumens inédits de Caylus, de Guattani et de Millin, la *Galeria Giustiniani*, etc.

L'usage des bas-reliefs antiques est très-utile pour les arts et très-étendu; ils nous retracent une multitude de faits mythologiques extrêmement curieux dont les figures isolées ne peuvent nous donner la connoissance, et ils servent à l'explication de ces figures. Comme les artistes qui exécutoient des figures isolées et des groupes ne pouvoient représenter une histoire entière, ils choisissoient dans les bas-reliefs célèbres les figures et les groupes qui les avoient le plus frappés; c'est ainsi que par la comparaison de ces figures avec les bas-reliefs on a déterminé celle de l'*Arrotino*, vulgairement le *rémouleur*, pour celle du Scythe qui écorche Marsyas. (*Voy.* Marsyas, au Dictionnaire de Mythologie.) Celle du prétendu Amphion de Florence pour un des pædagogues des Niobides. (*V.* Niobé, au Dictionn. de Mythologie.) C'est ainsi qu'on retrouve sur des lampes ou des intailles la figure de Minerve qui absout Oreste dans l'aréopage. (*Voy.* Dictionnaire de Mythologie, au mot Oreste.) L'usage des bas-reliefs chez les modernes est le même que celui qu'en faisoient les anciens; nos monumens publics, nos meubles, nos palais, nos églises, nos salles de spectacles, nos tombeaux en sont décorés; mais par le luxe des détails, ils s'éloignent beaucoup de la belle simplicité des bas-reliefs antiques, et ils perdent par la prétention de rivaliser avec la peinture. Le musée des Augustins renferme un grand nombre de ces bas-reliefs. Depuis le moyen âge, on a orné les stalles, les devants d'autels, etc. de petites figures dites gothiques qui annoncent l'art dans sa décadence, et dont on peut voir des exemples dans les *Monumens de la monarchie française* par Montfaucon, et dans mes *Antiquités nationales*. Les noms de ceux qui ont réussi, principalement dans l'exécution des bas-reliefs, sont ceux de nos sculpteurs les plus habiles. (*Voy.* Sculpture.) On admire principalement à Paris, les bas-reliefs de la porte Saint-Denys, commencés par Girardon, et terminés par Michel Anguière; et ceux de la fontaine des innocens, appelée la fontaine des Nymphes, par le célèbre Jean Goujon.

Basse; c'est dans une pièce de musique la partie qui ne donne que les plus bas tons de la voix humaine, soit qu'elle chante seule ou qu'elle soit accompagnée; dans ce sens c'est une *basse chantante*. Mais plus communément on nomme basse la partie qui, sans former un chant suivi, donne les tons inférieurs avec lesquels le chant composé des tons supérieurs forme une harmonie; c'est alors la basse fondamentale, parce qu'elle est le fondement de l'harmonie. La basse chantante a une mélodie que la basse accompagnante n'a pas, cela n'empêche pas que celle-là ne puisse tenir

lien de basse fondamentale. La basse est la première partie de la musique; c'est à elle que toutes les autres parties sont subordonnées. Elles résultent proprement toutes de la basse, puisqu'elles ne peuvent donner aucun ton principal, qui ne soit fondé sur l'harmonie de la basse.

BASSE-CONTINUE, ainsi appelée parce qu'elle dure pendant toute la pièce; son principal usage, outre celui de régler l'harmonie, est de soutenir la voix et de conserver le ton. On prétend que c'est un italien nommé Ludovico Viana, dont il en reste un Traité, qui vers l'an 1600 la mit le premier en usage. Il paroît cependant que Viana est seulement l'inventeur de la forme adoptée aujourd'hui, car l'harmonie qui résulte de la basse paroît être plus ancienne.

BASSE-CONTRE, acteur qui dans les chœurs de l'Opéra et autres concerts chante la partie de basse-contre. Cette voix, plus grave que la *basse-taille*, a plus de corps et d'intensité, mais elle exécute la même partie. Elle est à l'harmonie vocale ce que la contre-basse est à l'harmonie instrumentale.

BASSE DE FLUTE A BEC, instrument dont la figure et la tablature est entièrement semblable à celle de la *flûte à bec*, dont la basse ne diffère qu'en grandeur. Cet instrument sonne l'octave au-dessous de la flûte à bec, appelée taille. On ne se sert plus de la flûte à bec ni de la basse de flûte à bec.

BASSE DE FLUTE TRAVERSIÈRE, instrument qui sonne la quinte au-dessous de la flûte traversière, et qui lui est en tout semblable, à cela près qu'il est plus grand, et qu'il est courbé dans la première partie. On ne s'en sert plus.

BASSE DES ITALIENS, est le même instrument que celui que nous appelons *basse de violon*, avec cette différence qu'ils l'accordent d'une tierce mineure plus bas.

BASSE DE VIOLE, instrument de musique à sept cordes, dont la plus grosse à vide est à l'unisson du *la* du ravalement des clavecins, ou du *la* du seizième pied. La plus petite ou la chanterelle est à l'unisson du *ré*, qui suit immédiatement la clef de *C sol ut*. Cet instrument n'est plus d'usage.

BASSE DE VIOLON, instrument à cordes en tout semblable au violon, à l'exception des ouïes qui sont en C, au lieu qu'au violon elles sont en S, et en ce qu'il est beaucoup plus grand et qu'on le tient entre ses jambes pour en jouer.

BASSE FONDAMENTALE, est celle qui n'est formée que des tons fondamentaux de l'harmonie, de sorte qu'au dessous de chaque accord elle fait entendre le vrai son fondamental de cet accord, celui duquel il dérive par les règles de l'harmonie.

BASSE-TAILLE, celui qui chante les rôles de basse-taille, c'est-à-dire de la partie qui tient le milieu entre la basse la plus forte et la taille. Les magiciens, les tyrans, les amans haïs sont pour l'ordinaire des basses-tailles. Cela vient sans doute de ce que la voix appelée parmi nous haute-contre s'accorde mieux avec l'idée de la jeunesse, et convient mieux par conséquent aux rôles d'amoureux que celle de basse-taille.

BASSE-TONIQUE, est celle qu'on peut former par supposition sous la *basse fondamentale* même pour en connoître exactement les modes successifs. La basse fondamentale est un résultat naturel et immédiat de la résonnance spontanée des harmoniques du corps sonore.

BASSETTO, mot italien qui signifie petite basse; les Italiens appeloient ainsi l'instrument qui répond à nos quintes ou basses de violon, pour les distinguer du *violone* qui répondoit à notre contre-basse.

Ces mots ne sont plus d'usage aujourd'hui.

Bassin, est un espace ordinairement creusé en terre dans un jardin, et destiné à renfermer l'eau pour l'arrosage et pour l'agrément de la vue. Sa qualité essentielle est de tenir l'eau; la matière qui tapisse son fond doit être de nature à résister à cet élément. Lorsqu'on lui donne plus de quatre pieds de profondeur, le nom de bassin se change en celui de pièce d'eau, vivier, réservoir; le plus souvent on ne donne aux bassins que deux à trois pieds de profondeur, et on les orne d'un ou de plusieurs jets d'eau plus ou moins décorés.

Bassista; on nommoit ainsi dans la musique latine celui qui chantoit la plus basse des parties de musique, qu'on nomme aujourd'hui basse-contre.

Basso ou Col Basso, ce mot, écrit sur une partition, indique que la partie où il se trouve doit marcher avec la basse. *Basso-concertante* est une basse récitante ou du petit chœur, *basso-ripieno*, basse du grand chœur.

Batailles; on appelle ainsi les tableaux dont le sujet est un combat, une bataille, etc. Les descriptions poétiques des batailles et des combats donnent de la chaleur aux poëmes épiques; il en est de même de la peinture à laquelle ils peuvent fournir de beaux sujets. L'homme aime ce qui le met en émotion, ce qui tient son imagination en activité. Le peintre qui ne manque pas de génie peut encore exprimer des passions et des caractères. Quoiqu'il lui soit difficile de conserver l'unité, de diriger l'action entière à un but aussi déterminé que dans les tableaux d'histoire. Tel seroit le combat des Troyens et des Grecs pour le corps de Patrocle. Les tableaux de bataille exigent beaucoup de feu et d'action dans les figures et dans les chevaux; on y doit préférer une manière forte et vigoureuse, des touches libres, un goût heurté, à un travail fini, à un pinceau délicat, à un dessin trop terminé. Le peintre qui a du génie saura y placer des situations remarquables et touchantes. Léonard de Vinci, dans le soixante-septième chapitre de son Traité de la Peinture, donne des observations très-utiles aux peintres de batailles. Les batailles d'Alexandre par Le Brun, bien gravées par Audran, et mal gravées par le hollandais Schronebek sont d'un beau style.

Parmi les peintres qui se sont distingués dans le genre des batailles, on remarque: Piet. della Francesca, mort en 1580; Mart. Fiore, mort en 1610; Es. van de Velde, 1630; Ant. Tempesta, 1630; Paul Stevens, 1638; Robert van Hoeck, 1640; Giov. Piet. Possenti, 1640; Paul de Ros, 1640; Vinc. Leckerbetien, surnommé Manciol, 1650; Jean Peters et Corn. Henri Vroom, l'un et l'autre pour les combats de mer, 1650; Val. Castelli, 1659; Mich. Angelo Cerquozzi, surnommé *delle Bataglie*, 1660; Jean Asselyn, 1660; Juan de la Corte, 1660; Pierre Snayers, 1662; Gaspar van Eyck, pour les combats de mer, 1660; Aniello Falcone, surnommé l'*oracle des batailles*, 1665; Jean de Lin, surnommé *Stilheid*, 1667; Jacq. Courtois, surnommé *Bourguignon*, 1676; Charles Herbel, 1680; Charles le Brun, 1690; Henri Verschuuring, 1690; Ant. Franç. van der Meulen, 1690; Rom. Panfi, 1690; Guill. van de Velde, pour les combats de mer, 1693; Pandolf Reschi, 1700; Const. Frank, 1700; Piet. Graziani, 1700; Corn. Verhuyk, 1702; Jes. Parrocel, 1704; Guill. van de Velde, pour les combats de mer, 1707; Franç. Monti, surnommé *Brescianino delle Bataglie*, 1712; Georges de Bammel, 1723; Ant. Calza, 1725; Chrét. Reuter,

1729 ; Jean de Hugtenburg, 1733; Giul. Parmigiano, 1734; J. B. et Phil. Martin, vers 1735; Georges Phil. Rugendas, 1742; Franç. Simonini, 1744; Joach. Fr. Beich, 1748; Ch. Parrocel, 1752 ; Franç. Mar. Raineri, 1758; Rob. Paton, pour les combats sur mer, 1759; Aug. Querfurt, 1761; Jean-Pierre Verdussen, 1763; Hiac. de la Peigne, 1764. Depuis les victoires remportées par les Français, plusieurs peintres ont adopté ce genre avec succès. On a vu avec intérêt la bataille de Marengo, par le citoyen Lejeune; celle de Nazareth a été proposée pour prix.

Batard ; on donne le nom de genre bâtard à une musique où l'auteur cherche à imiter et confond divers styles étrangers. Les partisans de l'ancienne musique française appeloient ainsi par mépris les ouvrages des compositeurs qui, les premiers, songèrent à réformer, d'après les Italiens, la monotonie de leur chant et la confusion qui régnoit dans leurs parties. Ce genre n'est plus aujourd'hui bâtard.

Batiment ; nom général qu'on donne aux ouvrages de l'architecture, sur-tout aux lieux destinés à l'habitation. Le mot *édifice* comporte une acception plus noble, et l'idée de *monument ;* le mot de *bâtiment* ne sauroit convenir aux arcs de triomphe, aux fontaines, aux portes publiques, etc. Les ouvriers donnent généralement le nom de bâtiment à tout ce qu'on est en train de construire; d'où il résulte que le mot de bâtiment a plus de rapport au métier de bâtir; celui d'édifice à l'art de l'architecture.

Batir; ce terme, sans le considérer par rapport à l'art, désigne la dépense d'un bâtiment, l'invention du dessin et l'exécution. C'est ainsi qu'on dit d'un particulier, qu'il a bâti un édifice, parce qu'il en a fait la dépense; d'un architecte, parce qu'il en a donné le dessin; et d'un entrepreneur, on dit qu'il bâtit bien, lorsqu'il emploie dans les constructions dont il est chargé, de bons matériaux et tout le soin que l'art demande. Sous la dénomination d'*art de bâtir*, on comprend l'art d'exécuter toutes sortes d'édifices, et de mettre en œuvre les différens matériaux propres à leur construction. *L'art de bâtir* est distinct de l'architecture et de la science de la construction. L'art de bâtir est né du besoin : l'art de l'architecture naquit du plaisir; la science de la construction provient de l'un et de l'autre, et de l'application des sciences du calcul. L'art de bâtir doit ses plus grandes variétés aux différens matériaux que l'homme imagine de mettre en œuvre. Dans les pays où il y avoit des forêts, l'art de bâtir fit servir aux retraites de l'homme les troncs d'arbres et leurs branches entrelacées; bientôt l'art de la charpente en façonna les formes, et trouva le moyen de les disposer plus solidement. Les habitans des montagnes imitèrent les cavernes creusées par la nature, en entassant des pierres les unes sur les autres. La différente nature des pierres suggéra, suivant leur étendue ou leur dureté, de les employer en grands blocs ou de les réduire en moilons. Dans les contrées où le bois et la pierre étoient rares, les habitans imaginèrent d'y suppléer par la terre. Ils en formèrent des pierres factices ou briques, qu'ils employèrent d'abord crues, après les avoir fait sécher à l'ombre ou durcir au soleil, et qu'ils apprirent par la suite à rendre aussi solides que les pierres, en les faisant cuire. C'est de la combinaison de ces trois manières différentes que s'est formé l'art de bâtir en pierres, en briques et en bois. Quelquefois elles se trouvent réunies dans un même édifice, c'est-à-dire qu'on y emploie la pierre, la brique et le bois; dans d'autres il n'entre qu'une

seule de ces trois matières. (*Voyez* Architecture.)

Batisse; ce mot se rapporte à la manière de bâtir; il a plus de relation à la qualité des matériaux et à l'apparence de leur emploi, qu'à l'intelligence qui forme l'art de la construction. Le mot de *bâtisse* s'applique plutôt à l'exécution des bâtimens particuliers et celui de *construction* aux édifices publics. Une *bonne bâtisse* est celle où on a employé de bons matériaux; une *belle bâtisse* est celle dont l'appareil est beau.

Batisseur, celui qui aime à faire élever des bâtimens.

Baton, (en musique); sorte de barre épaisse qui traverse perpendiculairement une ou plusieurs lignes de la portée, et qui, selon le nombre des lignes qu'il embrasse, exprime une plus ou moins grande quantité de mesures qu'on doit passer en silence. On ne se sert plus de ces barres, on les a remplacées par des chiffres placés au-dessus de la portée, dont la valeur indique le nombre des mesures qu'on doit passer en silence.

Baton, espèce de moulure longue et droite comme un petit bâton; on remarque fréquemment ce genre d'ornement dans l'architecture ægyptienne.

Baton de mesure, petit bâton qui sert au directeur de l'orchestre à indiquer la mesure; on ne s'en sert guère dans les concerts, mais seulement à l'Opéra, où il est cependant plus utile aux acteurs qu'à l'orchestre. Car les acteurs n'étant pas toujours de grands musiciens, il est utile que leur œil puisse suivre les mouvemens du bâton pour ne pas perdre le mouvement convenable du chant. Il est encore plus nécessaire aux chœurs, qui se trouvant quelquefois placés au fond du théâtre et fort éloignés de l'orchestre, seroient à tout moment, sans le secours du bâton de mesure, hors de tout rapport avec les instrumens qui les accompagnent.

Battemens, au pluriel. Lorsque deux sons forts et soutenus, comme ceux de l'orgue, sont mal d'accord et dissonnent entr'eux à l'approche d'un intervalle constant, ils forment par secousses plus ou moins fréquentes, des renflemens de sons qui font à-peu-près à l'oreille l'effet des battemens du pouls au toucher; de-là le nom de *battemens*. Ces battemens deviennent d'autant plus fréquens que l'intervalle approche plus de la justesse, et lorsqu'il y parvient, ils se confondent avec les vibrations du son.

Battement, le même agrément du chant qu'on appelle plus communément *trille*. On donne encore le nom de battement à l'action d'accompagner sur le clavecin, au mouvement du pied et de la main, dont on marque chaque temps de la mesure, en sorte que dans la mesure à trois temps, il y a trois battemens; quatre dans la mesure à quatre temps; enfin on le donne à chaque temps en lui-même, c'est-à-dire à la durée d'un temps de la mesure.

Batterie, manière de frapper et de répéter successivement sur diverses cordes d'un instrument les divers sons qui composent un accord, et de passer ainsi d'accord en accord par un même mouvement de notes. La batterie n'est qu'un arpège continué, mais dont toutes les notes sont détachées au lieu d'être liées comme dans l'arpège.

Batteur de mesure. Celui qui bat la mesure dans un concert.

Battre la mesure, c'est en marquer le temps par des mouvemens de la main ou du pied qui en règlent la durée, et par lesquels toutes les mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en *temps*. *V.* Mesure.

Battuta, mot italien qui signifie *mesure*, parce que les mesures se distinguent en battant. Il n'y a que

deux espèces réelles de mesures, la mesure *triple*, et la mesure *binaire*. On trouve quelquefois sur les partitions italiennes, ces mots *a battuta*, qui signifient en mesure, mesuré, lorsqu'après une ou plusieurs phrases de chant à volonté en forme de récitatif, on doit reprendre la mesure égale.

Beau. Le beau se sent mieux qu'il ne se laisse définir; il nous intéresse par ses formes sans penser à sa matière ni à ses usages, il résulte de l'ensemble et de l'ordonnance des parties. Sans cet ensemble, sans cette ordonnance, sans le rapport parfait des parties au tout, il ne sauroit exister rien d'entièrement beau dans la littérature et dans les arts; dans le cas contraire, quelques détails peuvent être beau, mais l'ensemble ne mérite jamais ce nom.

Beau idéal. *Voyez* Idéal.

Bébisatio. *Voyez* Bobisatio.

B fa si *ou* B fa, B mi; les peuples qui solfient avec les lettres prononcent seulement B. La différence qu'il y a entre b fa et b mi, est que le premier représente notre *si bémol*, et le second notre *si naturel*.

Beffroi; on donnoit dans l'origine ce nom à une machine de guerre en forme de tour et couverte de peaux humides qui servoit à approcher des murailles d'une ville pour les sapper à couvert. On appeloit aussi, par similitude, *beffrois*, de hautes tours où, de leur sommet, des soldats veilloient continuellement et observoient tout pour avertir de l'approche de l'ennemi, et empêcher une attaque imprévue. Bientôt on substitua à la voix des sentinelles, des instrumens qui pussent être entendus de plus loin: on y plaça des cloches pour appeler les habitans. La cloche prit le nom de *cloche bannale*, parce qu'elle appeloit tous les habitans du même ban; et on appeloit le son de cette cloche la *Bann-Glocke*. Le beffroi étoit compté au nombre des priviléges d'une commune. Charles-le-Bel priva, en 1322, les citoyens de Laon du droit de commune, à cause d'un sacrilége commis dans leur église. Ménage, dans son Dictionnaire, se tourmente beaucoup pour trouver l'origine du mot beffroi; Robert-Etienne l'explique par *bis-effroi*, double effroi. Pasquier croit que sonner le *beffroi* ne signifioit que sonner l'*effroi*. Nicot le dérive de *béer*, regarder, et d'*effroi*; le beffroi étant fait, dit-il, pour observer en temps soupçonneux. Le père Thomassin le dérive de l'espagnol *adufre*, tambour. La meilleure étymologie paroît être celle de Ducange qui le dérive de *bell*, cloche, et *fried*, paix; en effet, la cloche du beffroi est quelquefois appelée *cloche de paix*. On appelle actuellement *beffroi*, une tour élevée, le plus souvent celle de la maison commune où la cloche est suspendue. Dans les villes de guerre on sonne le beffroi à la pointe du jour pour l'ouverture des portes. On donne aussi le nom de beffroi à un assemblage de charpente qu'on pose dans une tour pour suspendre des cloches. On a l'attention que le beffroi soit isolé de la tour, dans toute sa hauteur, et de ne lui donner que la hauteur convenable pour le jeu des cloches, parce que plus il est haut, et plus il fatigue la tour.

Bégayer (en musique) est un vice de l'organe, (et par ce mot on entend ici indistinctement l'organe vocal, les doigts ou l'instrument) qui fait manger les sons, qui en fait répéter d'autres lentement ou avec précipitation, et qui vient de ce qu'on n'a pas les doigts assez souples, ou de ce que les touches de l'instrument ne parlent pas; ce qui arrive souvent sur un clavecin mal entretenu ou sur un orgue dont les touches sont trop dures.

Belvedere ou Belveder, mot tiré de l'italien, qui signifie *belle vue*. On appelle ainsi en Italie, des bâti-

mens faits exprès pour goûter le plaisir d'une belle vue, ou de petits donjons qui s'élèvent au-dessus des maisons, et dans lesquels on monte pour prendre le frais et jouir des différens aspects de la nature. Presque toutes les maisons de Rome en ont de ce dernier genre. Les belvédères de la première espèce se construisent ordinairement dans les palais des riches et dans les jardins de plaisance. Le plus remarquable, sous tous les rapports, est le belvédère du Vatican dans lequel on jouit de la vue des riches campagnes dont Rome est entourée de ce côté, de la chaîne des Apennins et de la ville même de Rome, et qui renferme différens chef-d'œuvres du musée Pio-Clémentin, dont il fait partie. C'est-là que se trouvoit la belle statue d'Apollon, qui orne actuellement le musée des arts de Paris. En France on appelle ordinairement belvédère un petit bâtiment d'une décoration simple et rustique, ou un berceau situé à l'extrémité d'un jardin ou d'un parc pour y prendre le frais, s'y mettre à l'abri de l'ardeur du soleil ou des injures du temps.

Bémol (*B* mol), caractère de musique auquel on donne à-peu-près la figure d'un *b*, et qui fait abaisser d'un semi-ton mineur la note à laquelle il est joint.

Bémoliser, marquer une note d'un bémol. Quelquefois ce mot s'emploie aussi pour armer la clef par *bémol*.

Bénitier, vaisseau dans lequel se met l'eau bénite, et qui est placé à l'entrée des églises. Il reçoit différentes formes; tantôt c'est une espèce de bassin, ordinairement de marbre; tantôt il est fait en manière de coquille, tantôt c'est une coquille naturelle, (*Chama Gigas*, Linn.) Quelquefois il est adhérent au mur de l'église, quelquefois il est soutenu par un support allégorique. Dans le museé Pio-Clémentin, on voit un beau trépied avec un bassin qui paroît avoir servi pour placer l'eau lustrale dans un temple antique.

Béotien. *Voy*. Beotien.

Béquarre; c'est un signe d'usage dans la musique auquel on donne quelquefois la propriété du dièze, mais qui est d'ordinaire employé pour retrancher le dièze ou le bémol qui a paru auparavant sur la même note; le béquarre sert, par conséquent, à remettre cette note dans son ordre naturel. Quand le dièze et le bémol sont accidentels, un seul béquarre suffit pour remettre la note à son élévation naturelle; mais s'ils sont placés à la clef, il faut alors autant de béquarres qu'il y a de notes qu'on veut dépouiller dans le cours de l'air, du dièze ou du bémol.

Berceau, outil d'acier qui sert principalement à la gravure en manière noire; cet outil est armé de petites dents presqu'imperceptibles, et sert à préparer une planche de cuivre, de manière que, lorsque l'opération est faite, le cuivre sur la surface duquel on a promené en tous sens, et appuyé en *berçant* l'outil dont il s'agit, se trouve couvert de petits trous et d'imperceptibles aspérités; la planche préparée ainsi, produit alors sous la presse, à l'aide du noir d'impression qui s'y attache, une épreuve d'un noir velouté et d'une teinte parfaitement égale. Après cette préparation mécanique, l'artiste commence à opérer, en enlevant avec des lames bien coupantes, et en faisant disparoître à l'aide du brunissoir, les aspérités dans les endroits qu'il a dessein de rendre plus ou moins lisses, pour représenter l'effet du clair-obscur par des nuances plus lumineuses ou absolument blanches. Ce genre de gravure a donc pour objet de détruire l'ouvrage du berceau, et de distribuer du blanc par-tout où il est nécessaire, au lieu que dans la gravure à la pointe ou au burin, le graveur qui opère sur une sur-

face lisse et polie, distribue du noir sur cette surface blanche. Il résulte de-là que ce dernier artiste grave plus réellement le cuivre que l'autre, qui ne fait que détruire artistement ce que l'ouvrier a gravé avec le berceau. La gravure en manière noire approche, par ses effets, du dessin au lavis. La gravure à la pointe approche plus effectivement encore de la manière de dessiner à la plume, et elle est plus susceptible de l'expression qui naît de l'ame. Aussi voit-on des dessins lavés qu'on prend pour des estampes à la manière noire et des estampes gravées avec la pointe, qu'on croiroit être des dessins faits avec la plume.

Berceau; voûte cylindrique dont le cintre est formé par une courbe quelconque, et dont les naissances portent sur deux murs parallèles.

Berceau, une allée couverte naturellement ou artificiellement. Le berceau artificiel se fait de treillages, soutenus par des montans de traverses, cercles, barres de fer, etc. Le berceau naturel se fait de branches d'arbres entrelacés avec industrie, sans pourtant qu'on reconnoisse trop la main de l'art.

Berceau d'eau; c'est celui qui est formé par deux rangées de jets obliques qui se croisent.

Bergamasque, nom d'une danse et d'un air de danse italien, qui sans doute tire son origine de Bergame. Cet air est vif.

Bi; syllabe dont quelques musiciens étrangers se servoient autrefois pour prononcer le son de la gamme que les Français appellent *Si*. *Voy*. Si.

Biaiser, être posé obliquement, n'être pas d'équerre. La galerie du Louvre biaise du côté de la rivière, c'est-à-dire forme un angle obtus avec le péristyle.

Bible. La connoissance de la bible est d'une nécessité indispensable aux artistes, parce que les sujets d'un très-grand nombre de tableaux en sont tirés. (*Voy*. Histoire sainte.) Avant qu'on eut découvert la véritable imprimerie, c'est-à-dire celle qui s'exécute en caractères mobiles, on faisoit pour l'instruction de ceux qui n'avoient pas les moyens suffisans pour se procurer des bibles manuscrites ou imprimées des abrégés, accompagnés de gravures en bois, appelés *Bibles des Pauvres;* on en peut voir des exemples dans la notice du C. Camus, *sur un livre imprimé à Bamberg*. (*V*. Gravures en bois.) On appelle *Bible des artistes* une magnifique édition de la bible faite en Hollande, accompagnée de gravures, d'après des tableaux de différens maîtres.

Bibliographie. Cette science dans toute son étendue n'appartient point aux beaux-arts; mais l'artiste, ou plutôt celui qui veut étudier la théorie des beaux-arts et leur histoire, doit connoître les ouvrages qui en traitent, et distinguer les meilleures éditions. La partie de la bibliographie qui traite des beaux-arts lui est donc essentiellement utile. *Voy*. Histoire littéraire.

Bibliothèque. Lieu destiné au dépôt des livres. L'usage des bibliothèques remonte aux temps les plus reculés; il est aussi ancien que la culture des sciences et des arts. On conservoit dans le temple de Jérusalem la bibliothèque sacrée du peuple juif. Les Ægyptiens eurent de grandes bibliothèques. Il ne nous reste que des souvenirs des fameuses bibliothèques des rois de Pergame, de celles d'Alexandrie, de celles de la Grèce, et des nombreuses collections publiques et particulières qui existoient dans Rome. Selon Vitruve, il y en avoit dans toutes les maisons des grands; mais il ne nous apprend rien de leur construction et de leur disposition; il dit seulement de les tourner du côté du soleil levant. On a trouvé dans une maison de campagne d'Herculanum une petite bibliothèque, autour de

laquelle régnoient des tablettes élevées au-dessus du plancher, de la hauteur d'un homme; d'autres tablettes isolées coupoient en deux ce cabinet par le milieu; elles étoient de la même hauteur, et on pouvoit en faire librement le tour. Les bibliothèques des Romains étoient composées d'armoires, dans lesquelles on plaçoit les volumes ou rouleaux, et on les distinguoit par des numéros. La pièce qui contenoit la bibliothèque de Pline le jeune, dans sa maison de Laurentum, étoit circulaire et voûtée, et percée de fenêtres qui suivoient le cours du soleil. Dans l'épaisseur des murs étoient des armoires en forme de bibliothèque. Les grandes bibliothèques publiques et particulières étoient embellies avec luxe. On les décoroit entr'autres de statues et de bustes des hommes célèbres, et lorsqu'on ne pouvoit point se procurer leur véritable portrait, on les restituoit d'après la tradition ou d'après l'idée que leurs ouvrages laissoient présumer de leur figure. C'est à cette supposition qu'on doit le portrait idéal d'Homère.

La découverte de l'imprimerie a beaucoup multiplié le nombre des bibliothèques chez les modernes; mais il en est peu qui, sous le rapport de l'art, mérite beaucoup d'attention. La bibliothèque du Vatican, célèbre par son ancienneté, sa grandeur et le nombre de manuscrits précieux, offre une suite de pièces en enfilade, qui comprend une des ailes du Vatican. Les livres sont dans des armoires fermées, sur lesquelles se trouvent des vases grecs, dits étrusques, du plus beau choix et de la plus grande rareté. On ne peut admirer dans la bibliothèque du Vatican, que sa grandeur, sa belle position et le grand nombre d'objets curieux que les Pontifes y ont rassemblés pour l'instruction et le progrès des arts; mais l'édifice en lui-même n'a rien de particulièrement adapté au caractère et à la bienséance d'une bibliothèque. Ce n'est qu'un grand local dont on a approprié l'intérieur à sa nouvelle destination.

La bibliothèque de Médicis à Florence fut bâtie exprès pour cet usage par Michel-Ange. Son intérieur porte un caractère sérieux, qui provient plus peut-être de la couleur brune de la pierre, que du style de l'architecture. L'ensemble de la salle, et sa proportion, ont quelque chose de grand et d'harmonieux. L'extérieur de l'édifice n'offre rien de remarquable. La bibliothèque de S. Marc à Venise, bâtie par Sansovino, présente l'idée d'un monument plus riche et plus analogue à son sujet. La décoration extérieure est aussi magnifique et noble, que pure et sévère. La pièce qui précède la bibliothèque est un salon, qui servoit jadis pour les leçons publiques; on en a fait depuis un cabinet ou muséum enrichi de statues et de bas-reliefs antiques. De-là on passe dans la bibliothèque, qui occupe sept arcades du bâtiment dans sa longueur, et trois pour sa largeur. Son plafond est orné de compartimens peints par les plus fameux artistes du temps. Parmi les bibliothèques de Paris, le bâtiment de celle du Panthéon, autrefois de l'abbaye de Ste-Geneviève, est le seul qui se distingue par une disposition adaptée à son usage, et par une décoration non moins conforme à la nature du monument. Une grande croix grecque forme quatre vastes salles, réunies par une petite coupole; les bustes des grands hommes, anciens et modernes, placés sur des gaines, y rappellent l'usage antique d'orner les bibliothèques, et offrent un coup-d'œil intéressant. Quoique les bibliothèques soient des monumens qui exigent de l'architecture un style grave et soutenu, elles n'en comportent pas moins toute la richesse et la magnificence de l'art qui peut y déployer toutes ses ressources; celles de la décoration peuvent s'y dé-

ployer avec succès. Un monument en ce genre, digne de sa destination, est encore un de ceux que l'intérêt des arts et des lettres sollicite depuis long-temps, et qui n'ont jusqu'à présent exercé qu'en projet l'imagination des artistes. Il y a lieu d'espérer que, lors de la translation de la bibliothèque nationale au Louvre, les arts contribueront à l'embellissement du local qui la recevra, plus qu'ils ne l'avoient fait dans le bâtiment qu'elle occupe à présent. Oxford possède une belle bibliothèque, bâtie par l'architecte anglais Jacques Gibbs, depuis 1737 jusqu'en 1747. Elle porte le nom de Jean Radcliffe, célèbre professeur de médecine, qui laissa 40 mille liv. sterl. pour cet objet. Cet édifice est une rotonde, qui a un soubassement rustique, orné de plusieurs portes et de plusieurs niches, au-dessus duquel s'élève une colonnade corinthienne; sur l'entablement de cette colonnade pose une belle balustrade, avec des acrotères portant des vases; le tout est terminé par une belle coupole d'un goût aussi noble que simple.

Bibliothèque des beaux-arts; c'est un catalogue systématique et raisonné des livres qui traitent des beaux-arts, ou de quelqu'une de leurs parties. Ce nom est tiré du lieu où l'on serre les livres, parce que l'ouvrage qui contient ces différens titres peut être regardé comme une bibliothèque portative. En effet, ces ouvrages sont d'une très-grande utilité quand ils sont bien faits. M. de Murr a donné en 1770 une *bibliothèque de peinture, de sculpture et de gravure*. Cet ouvrage, quoique très-incomplet, à cause du grand nombre d'écrits qui ont paru depuis sa publication, est d'une très-grande utilité. M. Eschenburg, en publiant la *Théorie des beaux-arts de Sulzer*, a joint à chaque article une notice des ouvrages qui lui sont relatifs; mais cet ouvrage est en allemand. Mariette a donné une *Bibliothèque dactyliographique* (*Voy.* Dactyliographie) à la fin de son *Traité des pierres gravées*. Je l'ai considérablement augmentée dans ma *Bibliothèque glyptographique* (*Voy.* Glyptographie) à la fin de mon *Introduction à l'étude des pierres gravées*. On trouve dans le *Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique*, des conseils pour former et pour bien classer une *bibliothèque de musique*. La *Bibliotheca antiquaria de* Fabricius, l'excellent catalogue qui est à la fin de l'*Orbis antiquus* du professeur Oberlin, le premier volume de la *Bibliotheca Bunawiana*, par Franzius, donnent le catalogue des ouvrages qui ont paru sur les antiquités, et parmi lesquels il y en a beaucoup de relatifs aux beaux-arts. Nous engageons quelque habile bibliographe à s'occuper d'une bibliothèque complète des beaux-arts.

Bibliothèque. On donne encore ce titre fastueux à des recueils dans lesquels on prétend avoir rassemblé, non pas l'indication des ouvrages sur les arts, mais tout ce qui a rapport aux beaux-arts. Il semble d'après cela que l'artiste n'ait plus besoin d'avoir ni de lire aucun ouvrage, qu'il puisse enfin se passer de tous les livres, et le plus souvent, en feuilletant ces bibliothèques prétendues complètes, il ne trouve rien de ce qu'il cherche.

Bienséance. Dans les beaux-arts elle fait partie de ce qu'on doit entendre plus généralement par le mot *convenance*. La bienséance générale, par rapport à la nature des ouvrages de l'art, exige qu'ils ne blessent pas les mœurs publiques; par rapport à l'artiste, la bienséance suppose que sa profession, susceptible d'une considération qu'on lui accorde, lorsqu'il s'y distingue, est, par réciprocité, assujettie à des égards relatifs aux mœurs publiques, qui ne doivent point être blessées

dans ses productions. La bienséance relative aux lieux et aux personnes à qui sont destinés ces ouvrages, est une liaison d'idées de plusieurs vertus, attachées au rang, au culte, à l'âge des individus qui font usage des ouvrages des arts; ainsi tel tableau, telle sculpture peuvent, sans inconséquence, n'être pas regardés comme contraires à la bienséance dans la maison d'un homme du monde, et paroître déplacés chez un ministre de la religion, ou de la justice; les artistes employés pour orner un théâtre, une salle destinée à des jeux, ne sont certainement pas astreints à une bienséance aussi sévère que celles qu'on exige pour un temple ou pour un palais de justice.

Quant à la *bienséance* particulière à l'architecture, Vitruve nous en indique trois sortes; la première, celle qui est relative à la nature des édifices, et à la qualité des êtres ou des personnes pour lesquels ils sont élevés, exige qu'on proportionne à l'état de ces personnes la richesse des habitations. La seconde sorte de bienséance est relative à l'accord d'un édifice, et à celui que ses différentes parties doivent avoir entre elles : sous ce point de vue, bienséance veut dire accord, harmonie. La troisième espèce de bienséance est celle de l'usage ou de l'habitude; elle a rapport aux objets qu'un long usage a consacrés, et dont on ne doit point se permettre de changer les formes ou la disposition.

Binaire. On appelle ainsi la mesure à deux temps, ou celle qui se partage en deux temps égaux; elle est opposée à la *triple* ou *mesure ternaire*. La mesure binaire étoit appelée imparfaite, et la mesure ternaire avoit le titre de parfaite, parce que les anciens prétendoient que le nombre trois, qui ne se divise point, est plus parfait que le nombre deux.

Bis; mot latin qui signifie *deux fois*, et dont on se sert en musique, soit pour faire recommencer un air quand il est fini, ce qui se fait aussi quelquefois par le mot *da capo*, soit pour marquer dans une pièce de musique qu'un même trait de chant doit être exécuté deux fois de suite, et alors on l'écrit au-dessus du trait de chant, qu'on a soin de renfermer entre deux marques, afin que le musicien sache où commence et finit le *bis*. On met aussi *bis* à côté d'un vers d'une chanson qui doit être chanté deux fois.

Biscrome. Quand ce mot est écrit sous une suite de notes égales, et de plus grande valeur que des triples croches, il marque qu'il faut diviser en triples croches les valeurs de toutes ces notes, selon la division réelle qui se trouve ordinairement faite au premier temps. C'est une invention des auteurs, adoptée par les copistes, sur-tout dans les partitions, non-seulement pour épargner le papier et la peine, mais principalement pour rendre la lecture plus claire et plus facile.

Biseau; mot qui se dit d'une extrémité coupée en talus. Les plus anciens monumens de l'ordre dorique nous font voir l'échine du chapiteau taillée en biseau; dans la suite cette figure s'arrondit, et forma un quart de cercle. Les profils taillés en biseau donnent à l'architecture un caractère de force et de sévérité.

Bistre, couleur faite avec de la suie détrempée, dont se servent les dessinateurs pour laver leurs dessins; les peintres et les architectes des siècles passés l'employoient de préférence à toute autre couleur. Dans la collection de dessins originaux des grands maîtres, exposés dans la galerie d'Apollon au Louvre, il y en a un très-grand nombre lavés au bistre. On fait avec le tabac un bistre qui a quelqu'avantage sur celui qu'on tire de la suie. On a trouvé le moyen d'imiter parfaitement le bistre par l'impression colorée de la gravure.

Bitume ; on distingue le bitume solide, tel que le *charbon de terre*, le *jayet*, le *succin* du bitume liquide, tel que le *pétrole*, le *bitume glutineux*, c'est-à-dire mêlé naturellement à une matière grasse, qui l'empêche d'être tout-à-fait liquide ou solide. Le bitume liquide sert de mortier principalement à la Chine et au Japon, où il est abondant; on l'emploie aussi dans la Syrie au même usage depuis un temps très-reculé. Sémiramis fit lier avec du bitume les briques des murs de Babylone. Ce ciment ne peut s'employer qu'avec la brique, et se lie très-bien avec elle, mais l'ardeur du soleil le fait évaporer, et les briques se désunissent. *Voy.* Mortier, Ciment.

Bizarrerie, terme qui désigne un goût contraire aux principes reçus, une recherche affectée de formes extraordinaires, et dont le seul mérite consiste dans la nouveauté même qui en fait le vice. Le goût bizarre diffère du goût capricieux, en ce que celui-ci fait un choix arbitraire de formes connues, et qui, par un mélange indiscret, tend à dénaturer les principes de l'art; le goût bizarre est celui qui les fronde, et qui, par un emploi de formes extraordinaires, cherche à renverser tous les principes; le caprice produit un jeu puérile, dont les suites peuvent cependant devenir dangereuses, il n'agit en général que sur les détails; la bizarrerie enfante un systême destructeur de l'ordre et des formes dictées par la nature, et elle attaque les formes constitutives de l'art. Le caprice dicta quelques-unes des loix que l'usage et le respect de l'antiquité ont consacrées dans l'ornement; les plus grands hommes, les plus beaux siècles de l'art, l'art lui-même, en ont éprouvé le pouvoir. La bizarrerie ne se rencontre ni dans l'antique ni chez les grands maîtres modernes. Ainsi le caprice a pu quelquefois se montrer sans la bizarrerie; mais celle-ci ne paroît jamais sans l'autre. L'expérience a prouvé que le goût de la bizarrerie naît ordinairement de la lassitude des meilleures choses; que chez les nations comme chez les individus, il provient quelquefois de la satiété que produit l'abondance même; que c'est du milieu de la richesse et des jouissances de tout genre, que se développe ce dégoût funeste, qui rend insipides les beautés simples de la nature, et sollicite les déguisemens de l'art. Une autre cause de la bizarrerie dans les arts est le goût immodéré de la nouveauté, qui semble être devenu un caractère distinctif des peuples modernes.

Blanc. On dit quelquefois d'un tableau qu'il est *noir*, ou que son coloris est trop *blanc*; on dit qu'un *artiste donne dans la farine, qu'un autre donne dans l'encre*. Ces expressions ont leur origine dans l'insuffisance des moyens que possède l'art de la peinture, ce qui l'oblige à recourir à des approximations. La lumière et l'ombre ne peuvent pas être véritablement représentées par des couleurs, parce que ni l'une ni l'autre n'est effectivement une couleur. On a cependant regardé le blanc matériel comme la couleur la plus significative de la lumière, et le noir comme celle de la privation de la lumière; mais le peintre doit éviter avec le plus grand soin de faire dominer trop le blanc dans ses lumières, le noir dans ses ombres, et sur-tout n'employer, s'il est possible, ni l'une ni l'autre de ces couleurs pure dans son tableau. Souvent la manière d'éclairer son atelier, et de diriger la lumière sur son ouvrage, fait que ses blancs paroissent au peintre éclatans comme la lumière, et diminuent l'âcreté de ses ombres: les parties qu'il peint ainsi lui semblent avoir un relief étonnant; mais lorsque le tableau se trouve exposé à une lumière géné-

ralement répandue, ou dans des positions moins favorables que celles que lui fournit son atelier, l'éclat disparoît, la *farine* ou *l'encre* se font sentir, les crudités blessent les yeux, et les efforts de l'artiste sont trompés.

Blanc et Noir, sorte de fresque qu'on a autrefois employée pour les ornemens et les grotesques. *Voyez* Sgraffito.

Blanche, nom d'une note qui vaut deux noires ou la moitié d'une ronde.

Blanchir, se dit des procédés qu'on emploie pour redonner à un édifice sa première blancheur, et la fraîcheur de la nouveauté, que le temps lui a fait perdre. Le procédé le plus coûteux et le plus efficace consiste à regratter les murs, c'est-à-dire à emporter leur superficie au moyen du marteau et de la ripe. Ce procédé, qui tend à altérer les membres délicats de l'architecture, sur-tout la finesse des ornemens et des profils, n'est bon que pour les superficies lisses et les grandes parties; on ne doit point se le permettre pour les colonnes et les autres membres de ce genre. Le procédé le plus ordinaire, le plus expéditif et le moins coûteux, consiste à passer un lait de chaux sur l'édifice qu'on veut blanchir, et ensuite une ou plusieurs couches de blanc à colle; son inconvénient le plus ordinaire est d'obstruer les détails des ornemens, d'ôter aux profils leur vivacité, d'arrondir les angles, et de donner à l'architecture de la pesanteur. Le plâtre, la pierre poreuse et blanchâtre, qui entrent dans la composition de presque tous les édifices de Paris, passent en peu de temps à un ton très-noir; c'est pourquoi l'art de rajeunir l'extérieur des édifices y est fort en usage. Dans les bâtimens particuliers la propreté peut justifier ces procédés, mais la majesté des monumens publics devroit en faire dédaigner l'emploi, d'autant plus que ce ton de vétusté donne aux monumens d'architecture un air plus respectable.

Bleu. Cette couleur est indispensable au peintre. Dans la peinture à l'huile on se sert de *bleu de Prusse*, ou d'*outre-mer*; le bleu de Prusse, moins cher, et pour cela plus en usage, demande des précautions dans le choix et la manière de l'employer, parce qu'il est sujet à changer de ton, à verdir ou à noircir. L'*outre-mer*, moins exposé à ces inconvéniens, est tiré du *lapis-lazuli* (*Voy.* ce mot et Outre-mer); ce bleu s'altère peu, ce qui fait qu'à la longue il se trouve peu d'accord avec les autres couleurs, qui deviennent, après un certain temps, plus ou moins vigoureuses. On peut donc dire que le bleu de Prusse a en quelque sorte un avantage, c'est de suivre au moins plus généralement les altérations des autres couleurs.

Bloc, quartier de marbre ou de pierre grossièrement écarri, tel qu'il sort de la carrière; lorsqu'on l'y fait préparer exprès, et tailler d'une forme et d'une grandeur convenue, on l'appelle *bloc d'échantillon*. Les peuples anciens ont employé, surtout dans les temps les plus reculés, pour leurs constructions en pierre, des blocs d'une grandeur prodigieuse. (*V.* Mur et Architecture grecque). L'art de la coupe des pierres, perfectionné dans les temps modernes, fait qu'on n'employe de pareils blocs que dans un petit nombre de cas particuliers. Le Panthéon à Paris ne nous en fournit qu'un seul exemple; aux angles du fronton du péristyle on a employé deux blocs en pierre de Conflans, de 9 pieds en quarré sur 5 de hauteur, qui produisoient plus de 400 pieds cubes, et qui pesoient de 52 à 53 milliers; chacune de ces pierres posées en place a coûté près de 10,000 livres, ce qui prouve combien les constructions en grandes pierres deviennent dispendieuses. La statue équestre de Pierre-le-

Grand est placée sur un bloc de granit brut d'une grosseur énorme.

Bobisatio ou Bocedisatio; ce mot avoit été inventé pour exprimer l'action de solfier avec les 7 syllabes, *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*, au lieu des six, *ut, re, mi, fa, sol, la*. Cette façon de solfier étoit usitée dans les Pays-Bas au commencement du XVII[e] siècle; elle avoit entr'autres deux avantages assez considérables sur la manière de solfier de l'Arétin, alors en usage; c'est qu'elle rendoit les mutations inutiles, et que, dans quelqu'ordre qu'on place ces 7 syllabes, jamais deux voyelles ne se rencontrent, ce qui est d'une grande commodité pour solfier les notes brèves.

Bocage, agrégation d'arbres plantés à dessein d'y faire trouver l'ombre et le frais, joints aux agrémens de la nature embellie par les soins de l'homme. Le bocage tient le milieu entre le bois et le bosquet: moins étendu et moins champêtre que l'un, il n'a pas les beautés de formes et d'ornemens que l'art et le goût savent donner à l'autre.

Bocagères (Scènes); dans les grands parcs ou les bois, ce sont les aspects différens qui peuvent résulter de leur composition, les partis heureux que le bon goût peut en tirer, en y mêlant des embellissemens modestes, et en choisissant les scènes destinées par la nature à différentes espèces d'amusemens et de plaisirs; par-là on façonnera les dispositions qu'elle présente, et on en renforcera seulement les effets. L'architecture peut être employée dans les scènes bocagères; mais les édifices, par leur usage et par leur forme doivent être appropriés au caractère de la scène où ils s'introduisent. On peut consulter sur l'art d'établir des scènes bocagères le second volume de Hirschfeld.

Bœotien; Pollux met le *mode bœotien* au nombre de ceux qui tirent leur nom de la nation où ils furent d'abord en usage, il ajoute que c'étoit un des modes ou nomes dont se servoit Terpandre.

Bois. Cette matière tirée du corps des arbres sert à plusieurs usages dans les arts. On faisoit des statues de bois avant d'en faire de pierre, parce que le bois peut se travailler facilement avec un instrument tranchant. Il paroît qu'on a commencé par faire des statues en terre, et que la plastique a précédé la toreutique. Lorsqu'on s'appliqua à faire des statues de bois, on prit d'abord le bois le plus tendre, ensuite le plus dur et le moins attaquable par les vers et le moins sujet à la corruption. Plusieurs statues des dieux, citées par Pline, sont de bois; le Palladium étoit de bois; les statues attribuées à Dædale étoient de bois, d'où on les nommoit Dædaliennes. Le simulacre de Jupiter à Argos étoit de bois. Dans la 61[e] Olympiade, au siècle de Pisistrate, on élevoit encore aux vainqueurs dans les jeux publics des statues de bois. L'athée Diagoras appréta un jour son repas avec le feu qu'il avoit fait avec une statue d'Hercule. Quintus frère de Cicéron, avoit un Lychnuchus ou candelabre de bois. Les Ægyptiens ont fait beaucoup de petites statues de bois, ou peint ou doré, ainsi que des caisses d'oiseaux et de momies; le musée des antiques en possède plusieurs. L'usage du bois a été abandonné pour les statues, parce qu'il se déjette, se fend, se laisse attaquer par les vers, et qu'il ne résiste pas au feu dont il est au contraire l'aliment, enfin à cause de sa destructibilité trop facile. L'usage des statues de bois s'est conservé pour les madonnes et les statues des temples de chrétiens. On faisoit principalement en bois chez les Romains les statues de Vertumne et celles de Priape pour les jardins. Properce parle d'une statue de Vertumne en bois du temps de Numa. Horace décrit un Priape de figuier, destiné à

effrayer les voleurs et les oiseaux. Martial craignoit qu'une statue pareille ne servît à faire du feu à des villageois ignorans. César, pendant sa dictature, fit brûler toutes ces statues de bois, ce qui ne fut pas approuvé des Romains.

Le bois est une des matières dont l'usage est le plus général dans tous les genres d'édifices, et dont le choix contribue infiniment à la solidité des constructions, c'est la matière la plus anciennement employée par les architectes. Les bois, relativement à l'usage qu'on en fait dans les édifices, se distinguent en bois de charpente, de menuiserie et de placage. Les premiers sont les plus importans, parce que souvent ils sont destinés à soutenir les plus grands fardeaux, à résister aux plus grands efforts, et à subir toutes les intempéries de l'air; parce que dans plusieurs pays ils composent la totalité des édifices, ou qu'ils s'unissent aux autres genres de construction, et que partout ils forment les planchers et les toits. La pierre a sur le bois l'avantage de la dureté, de la pesanteur, de la fermeté, et de résister à toutes les intempéries de l'air. Les avantages du bois sur la pierre sont d'être moins fragile qu'elle, d'être plus facile à travailler, et d'un transport plus commode. Le plus grand inconvenient du bois dans les édifices est d'être sujet aux incendies; c'est sans doute ce qui, plus qu'autre chose, a contribué à en diminuer l'usage. Peut-être doit-on au bois la découverte de l'art des voûtes. Le bois de chêne et celui de sapin sont employés le plus fréquemment dans les edifices. L'expérience a prouvé que lorsque le bois de chêne a été coupé dans une saison favorable, et employé, à couvert des injures de l'air, il dure jusqu'à 600 ans; employé sous terre ou dans l'eau, il subsiste jusqu'à 1500 ans. Le bois de sapin, quoique plus léger que le chêne, est susceptible de porter un plus grand fardeau, lorsqu'il est posé à plomb; mais posé horizontalement sur deux appuis, il porte moins que le bois de chêne. Le bois de sapin se conserve mieux avec le mortier et le plâtre que le bois de chêne; il mérite d'être préféré pour les planchers recouverts en dessus et en dessous. Il est sur-tout propre à faire ces voûtes légères qu'on attribue à Philibert de Lorme, et dont la halle au bled de Paris nous offroit un exemple. Outre ces deux espèces de bois, on emploie encore à différens ouvrages de l'art l'acanthe, l'acacia, le buis, le cèdre, le citronier, le cocotier, le cyprès, l'ébène, l'érable, le figuier, le sycomore, le hêtre, l'ilex ou le houx, l'if, le lotus, le micocoulier, le myrte, le palmier, le peuplier, le poirier, le saule, différentes espèces de smilax, le térébinthe, le tilleul, la vigne. *Voyez* ces mots, ainsi que ceux SUREAU, BOULEAU, CERISIER, CHÊNE, ACAJOU, MAHAGONI, CHATAIGNIER, etc.

On sculpte aussi avec le bois des panneaux de lambris, on en fabrique des meubles. Les anciens aimoient beaucoup les ouvrages en bois avec de la marqueterie en ivoire, ou les ouvrages en ivoire enchâssés dans du bois. Dans le dixième livre de l'Énéïde, vers 735, on trouve à ce sujet une belle comparaison.

BOIS, comme terme de jardinage, désigne un grand assemblage d'arbres de toute espèce, distribués sans choix et sans ordre, mais assez liés entre eux pour former un tout. Le bois se distingue du bocage et du bosquet par son étendue; aussi ne peut-il être admis que dans les parcs ou les grands jardins du genre irrégulier. Quoique tout le soin de cette plantation soit confié à la seule nature, elle n'en est pas moins susceptible d'un grand agrément; considéré en lui-même pour plaire, il

faut que le bois ait de la variété, que les scènes y soient nombreuses et mises en contraste; plus le sol est inégal et montueux, plus il est susceptible de grands effets; on peut y ajouter un nouveau charme, en y distribuant quelques temples d'architecture rustique, des cabanes, un hermitage, etc. Considéré comme objet d'aspect, le bois est d'un grand effet dans les jardins; c'est la limite la plus avantageuse pour terminer un horizon, les arbres lient le ciel et la terre d'une manière infiniment agréable; c'est la perspective la plus riche à présenter, sur-tout quand elle est lointaine. La ligne extérieure qui sépare le bois du gazon doit être telle, que tantôt la pelouse s'enfonce profondément dans le bois, et que tantôt le bois fasse une saillie en pointe sur la pelouse: cette manière donne au bois le moins épais une apparence de profondeur; une ligne formée par des ondulations molles et trop égales, échapperoit à la vue à une certaine distance.

Boîte a couleur; elle est destinée à renfermer les couleurs et les autres ustensiles nécessaires aux peintres.

Bomber, c'est faire un trait plus ou moins renflé.

Bombo. Les Italiens entendent par ce mot, la répétition d'une note sur le même degré. La voix fait le *bombo* par des coups de gosier très-doux; les instrumens à vent, en augmentant tant soit peu le volume d'air à chaque note brève, et les instrumens à cordes, en appuyant un peu l'archet à chaque division. Le *bombo* fait pour la voix et les instrumens ce que le tremblement fait pour l'orgue; c'est le même agrément qu'on appeloit autrefois *tremolo*. On ne se sert plus du mot, mais la chose est restée, et on la marque par autant de notes différentes qu'on le veut, toutes d'égale valeur, et toutes couvertes d'une liaison ou chapeau; chaque note est, de plus, marquée d'un point au-dessus d'elle.

Bombyx, espèce de chalumeau des Grecs, fort difficile à jouer, à cause de sa longueur. Aristote en parle déjà. Le bombyx étoit fait d'une espèce de roseau, appelé en latin *calamus*, d'où est venu probablement le mot français *chalumeau*.

Bon, Temps bon; c'est le premier temps de la mesure binaire, le premier et le troisième de la mesure à quatre temps, et le premier de la mesure ternaire. Il est opposé au *temps mauvais*. On les appelle aujourd'hui *temps fort* et *temps foible*. C'est sur le temps bon que doit se résoudre une dissonnance préparée sur le temps mauvais. Dans cette expression, il faut dire le *temps bon* et non pas le *bon temps*.

Bonnet de Flamine. C'étoit ce bonnet pointu qui couvroit la tête du grand-prêtre de Jupiter, appelé Flamine. Ce bonnet, appelé Apex, sert d'ornement à la frise du capitole où il se trouve placé entre des guirlandes.

Bonnet Lacédémonien. *Voy.* Pileus.

Bonnet d'Ulysse. *Voy.* Pileus et Pilidion.

Bordure. On appelle ainsi un profil en relief, rond, carré ou ovale, le plus souvent sculpté, peint ou doré, qui renferme un tableau, un bas-relief, ou panneau de compartimens. Les bordures carrées sont plus ordinairement appelées cadres. Sur les vases des anciens, on remarque des bordures élégantes, faites de différens végétaux, tels que l'acanthe, le lierre, le polypodium, etc. ou d'un mæandre, c'est-à-dire d'une ligne double formant plusieurs détours en forme de zigzag, ou enfin de figures composées de végétaux et d'animaux, et qui par la suite paroissent avoir donné naissance aux Arabesques. Ces bordures de vases, dont on peut voir des modèles dans la collection publiée par M. Tischbein, ont aussi été employées

pour en orner des habillemens. On remarque que les Grecs avoient soin de mettre la bordure de feuillage à la partie supérieure, comme couronnement ; et le mæandre placé au bas, sembloit dans ses contours limiter le champ de la broderie ou de la peinture, comme dans une espèce d'île. *V.* Mæandre, Arabesques.

Bordure, en terme de jardinage, signifie une bande de thym, de lavande ou de gazon, qui entoure les compartimens d'un parterre. Les bordures des allées sont ordinairement de buis.

Bossage ; toute éminence laissée à une surface plane de pierre ou de bois, ou autre matière propre aux bâtimens. Dans la construction, on appelle *bossage* la saillie brute et non taillée, que l'on conserve aux pierres qu'on se propose de réparer au ciseau, pour y former des ornemens, des feuillages, etc. On l'appelle *bossage brut.* Dans l'architecture, on nomme *bossage taillé*, les saillies des pierres façonnées par l'art, distribuées symmétriquement et par compartimens réguliers, dont on orne les paremens des murs des arcades. L'origine du bossage se trouve manifestement dans la pratique de la pose des pierres, et dans les diverses méthodes de l'appareil chez les anciens. Les anciens avoient coutume de bâtir avec des pierres, taillées seulement sur les côtés qui devoient se joindre aux autres pierres; leur surface extérieure étoit laissée brute; on ne la rendoit entièrement plane que lorsque les murailles étoient élevées; de cette manière, la construction paroissoit comme n'étant faite que d'une seule pierre, et les joints ne s'appercevoient qu'avec peine. Quelquefois dans des ouvrages considérables, et lorsque le temps manquoit, ou pour des raisons d'économie, on laissoit les pierres brutes : c'est ce qui s'appeloit le rustique. Cette sorte d'imperfection, laissée par hasard à quelques ouvrages, devint le modèle d'un genre d'ornement qu'on mit en œuvre par la suite. Le caprice et l'ignorance sont encore des sources de l'emploi des bossages. Parmi le grand nombre d'édifices, élevés de toute part dans l'empire romain, plusieurs étoient restés imparfaits, surtout du côté de la décoration. Dans les siècles suivans, on regarda ces parties laissées brutes, qui n'attendoient que le ciseau du sculpteur, pour recevoir l'ornement qu'on leur avoit destiné, comme l'effet de l'art et d'un dessin réfléchi. Les yeux s'étant familiarisés avec ces défauts d'exécution, on fut peut-être même charmé d'y trouver une nouvelle source d'ornemens applicables à la décoration. On les imita enfin exprès et avec beaucoup d'art et de soin, dans des édifices nouveaux. Le palais de Dioclétien, à Spalatro en Dalmatie, offre des preuves frappantes de pareilles méprises.

Le bossage proprement dit, c'est-à-dire celui qui consiste dans l'expression très-ressentie des pierres relevées en bosse, se trouve sur peu de monumens des Grecs. On l'observe sur la base de la lanterne de Démosthène. On le voit chez les Romains, appliqué sur-tout aux murailles d'enceintes; et c'est-là qu'il convient le mieux, ainsi qu'aux soubassemens et à toute construction faite pour en supporter d'autres. Le plus grand et de plus beau des monumens de ce genre, est la vaste muraille qui enfermoit le forum de Nerva, et qu'on appelle aujourd'hui la muraille de l'arc de Panthano. Le genre rustique trouve là son plus beau modèle, et il paroît qu'on l'imita dans les édifices de Florence. Le caractère du bossage y est grand et hardi, sans avoir néanmoins rien d'outré. D'autres exemples de bossages se trouvent à l'aqueduc de Claude et à la porte Majeure, autrement appelée Arc de Drusus, et qui sert en même temps de support au canal

de l'aqueduc. Parmi les monumens entièrement terminés par les Romains, où le bossage est entré comme sujet principal du style de construction, comme l'objet d'une décoration raisonnée, et comme résultat d'un dessin arrêté et réfléchi, on peut citer les amphithéâtres de Pola en Istrie, et de Vérone. Ce dernier sur-tout nous fait voir le genre de bossages les plus caractérisés, employés à l'embellissement des portiques extérieurs, et mêlés à l'ordonnance des pilastres qui en décorent les piédroits. Ce genre employé dans de grandes masses, comme à Vérone, et dans un édifice auquel on dut chercher à imprimer le caractère de la force et de la solidité, appliqué principalement à des piliers, à des arcades et à des portiques, ne peut qu'être approuvé. Les anciens se sont toujours abstenus d'employer le bossage dans les colonnes, ce qui les fait paroître un composé fantastique de pierres entassées les unes sur les autres.

L'emploi que les modernes ont fait du bossage, ne présente pas la même modération que chez les anciens. Rien n'étant plus propre que le bossage, à donner à l'architecture un caractère imposant de force et de grandiosité, que le célèbre architecte Florentin Brunelleschi cherchoit à imprimer à ses ouvrages, il l'employa sans mesure dans les édifices qu'il construisit. Le palais vieux de Florence, le palais Pitti, et plusieurs autres, en sont extérieurement chargés; les colonnes adossées aux bâtimens y sont même coupées de bossages très-prononcés. Les autres écoles d'architecture de l'Italie ont employé le bossage avec moins de profusion et plus de goût. Vignole et Palladio l'ont considéré plutôt comme accident de variété, que comme objet constant et uniforme de décoration; plutôt comme effet local du caprice, que comme résultat d'un style habituel. Le goût du bossage s'introduisit de bonne heure en France. Serlio, l'un de ses plus grands partisans, dut naturellement l'y amener. Philibert de Lorme, qu'un long séjour en Italie avoit aussi familiarisé avec ce style, en rapporta la manie. L'usage qu'il en fit au château des Tuileries, ne trouva pas beaucoup d'approbateurs. On le voit encore approprié, avec une recherche aussi puérile que fastidieuse à la partie de la galerie du Louvre, bâtie sous Henri III; mais Marie de Médicis en répandit plus que jamais la mode dans le grand palais du Luxembourg, qu'elle fit construire après la mort de Henri IV. De Brosse, choisi par elle, pour en être l'architecte, fut obligé, à ce qu'on dit, de prendre pour modèle le palais Pitti, à Florence. Cet exemple n'influa pas sur les grands maîtres du règne suivant; les architectes du Louvre s'étoient préservés de ce goût. On ne le retrouve à aucun des monumens publics, qui, depuis ce temps, furent élevés jusqu'à nos jours, si on en excepte la porte S. Martin, ornée de bossages ou de refends vermiculés, dont on a toujours blâmé le choix indiscret et déplacé. Le goût du bossage étoit entièrement tombé en France, et l'usage ne s'en retrouvoit plus, même dans la partie des édifices où il est le plus convenable. L'emploi qu'on en a fait dans les barrières placées à toutes les avenues de Paris, ne paroît pas trouver d'imitateurs.

Bosse (ouvrage en bosse), est un terme de sculpture qui désigne un ouvrage taillé en relief; une figure en ronde-bosse est une figure isolée et terminée en toutes ses vues; une figure en demi-bosse, est celle qui n'est relevée qu'à demi de dessus le fond où elle est taillée. Dans la peinture, on se sert de ces termes pour signifier les modèles en plâtre, en terre cuite, en métal ou en pierre, d'après lesquels on s'exerce à dessiner pour mieux imiter le na-

lief des corps. Cette étude a de grands avantages et quelques inconvéniens. Les avantages sont, entr'autres, de pouvoir dessiner les objets imités par la sculpture, avec le relief qu'ils offrent dans la nature même, de dessiner à sa volonté ces objets dans tous leurs sens et dans un état d'immobilité, qui laisse au dessinateur tout le temps d'observer, d'imiter, de se corriger, de recommencer, ce que la nature vivante ne peut procurer que pendant quelques instans. Les modèles en plâtre procurent et multiplient les copies exactes d'une infinité de beaux ouvrages antiques et modernes. La bosse prise sur la nature par parties, telles que sont des bras, des cuisses, des jambes, des pieds, et des mains moulés en plâtre sur des figures vivantes et choisies, dans lesquelles ces parties se trouvent particulièrement belles, est un secours précieux pour le dessinateur, le peintre et le statuaire. L'étude de la bosse a aussi quelques inconvéniens; lorsqu'elle est trop prolongée, elle habitue à une imitation froide qui, quelquefois se fait sentir et dans le dessin et dans la peinture. D'ailleurs, le clair-obscur, ou l'effet de la lumière et de l'ombre sur des surfaces dures et polies, telles que sont le marbre, le plâtre, le bronze, etc. diffère très-sensiblement de l'effet de la lumière et de l'ombre sur des surfaces pénétrables, molles et élastiques, telles que la chair et la peau.

Boucherie, lieu destiné à tuer les bestiaux et à vendre la viande. Il paroît que chez les Romains chacun de ces deux usages avoit un local particulier; que le lieu où l'on tuoit n'étoit pas le même que celui où l'on vendoit, et que le mot *macellum*, qu'on traduit ordinairement par boucherie, désignoit proprement un marché aux viandes, aux poissons et autres comestibles. Sur une médaille de Néron on voit un édifice orné de colonnes, et comparable en magnificence aux bains, aux cirques, et aux amphithéâtres, au-dessus duquel on lit Mac. Aug. (*Macellum Augusti*). Ce marché bâti par Néron, caractérise encore l'empire romain, qui prodiguoit toute la magnificence de l'art aux plus simples monumens d'utilité publique. Dans celui qui est figuré sur cette médaille de Néron, on n'avoit épargné ni les colonnes, ni les portiques, ni aucune des autres richesses de l'architecture. Le mot *Macellum* écrit sur le plan du Capitole, en face d'un édifice orné de colonnes, ne permet pas de douter de sa destination; mais il ne paroît pas être le même que celui figuré sur la médaille. Dans beaucoup de villes modernes, les boucheries sont entassées dans une rue infecte où les bouchers ont leurs étaux. Dans celles où la police se fait bien, on les place sur les bords de la rivière; c'est ainsi qu'une partie des boucheries de Paris est placée sur le Marché-neuf, dans une grande salle à rez-de-chaussée, bâtie sur le bord de la Seine, sous Charles IX, par Philibert de Lorme.

Boucles d'oreilles; elles étoient un ornement ordinaire des femmes chez les peuples anciens; les hommes ne s'en paroient que par une recherche de luxe. Dans la Grèce et dans l'Italie, l'usage en étoit très-rare parmi les hommes; cependant il y a des exemples d'individus qui en portoient. Pococke et Caylus ont publié des figures ægyptiennes avec des boucles d'oreilles. La Vénus de Praxitèle portoit des boucles d'oreilles. Les filles de Niobé, la Vénus de Médicis, Leucothoé et une belle tête de basalte vert, conservées dans la villa Albani, ont les oreilles percées. Une caryatide de la villa Negroni et une Pallas, qui depuis la mort du cardinal Passionei a passé en Angleterre, ont leurs boucles d'oreilles travaillées dans le marbre de la statue. Caylus a publié deux tetes

qui n'avoient qu'une seule boucle attachée à l'oreille gauche. La matière des boucles d'oreilles les plus précieuses étoit l'or, dans lequel on enchâssoit des pierres précieuses et sur-tout des perles. On possède encore dans les cabinets plusieurs boucles d'oreilles ornées de pierres; Caylus, Gualtani et d'autres, en ont publié. Il nous en reste peu qui soient garnies en perles, cette substance étant trop facilement attaquée par les acides. Mais les auteurs latins nous ont conservé le souvenir des excès de prodigalité que ces ornemens ont fait commettre. Les femmes du peuple portoient des boucles d'oreilles de bronze; le cabinet des antiques de la bibliothèque nationale possède plusieurs boucles d'oreilles.

Bouclier, une des plus anciennes armes défensives. Sur les bas-reliefs qui représentent des sujets de l'histoire héroïque, les héros, d'ailleurs nus, ne sont ordinairement armés que du *bouclier*, du casque et de l'épée. Les premiers boucliers des Grecs étoient tressés avec de l'osier; on y substitua ensuite des ais de bois léger, ensuite des cuirs de bœuf, qu'on bordoit souvent de lames de métal, appelées *antyx*, pour les orner autant que pour leur donner plus de solidité. Le milieu du bouclier, appelé *omphalos* et par les latins *umbo*, étoit relevé en bosse, on l'orna de différens symboles. Dans leur intérieur les boucliers avoient deux anses qui servoient à y passer le bras et la main. Dans les temps les plus anciens, les guerriers suspendoient les boucliers au cou, avec une courroie, de sorte qu'ils pouvoient les rejeter sur le dos en marchant. Lorsqu'après la guerre on suspendoit les boucliers aux voûtes des temples, on en détachoit les anses, de peur que dans une sédition le peuple ne s'en saisît pour s'armer et se défendre. La forme des boucliers étôit différente selon les différens peuples; les Argiens portoient des boucliers ronds; les Amazones sont ordinairement figurées avec la *pelta* ou bouclier en croissant; les Bœotiens avoient un bouclier ovale avec deux échancrures vers le milieu; les Espagnols, un petit bouclier rond, appelé *cetra*. Comme le bouclier étoit l'arme la plus distinguée, les guerriers se plaisoient à l'orner souvent de différentes figures symboliques, qui indiquoient leurs qualités personnelles, ou qui se rapportoient à l'ancienneté de leur origine, et à la valeur de leurs ancêtres. C'est ce qui a engagé les poëtes anciens à donner la description des boucliers de leurs héros. Les descriptions les plus célèbres et les plus étendues de cette nature, sont celle du Bouclier d'Achille par Homère, celle du Bouclier d'Hercule par Hésiode, et celle du Bouclier d'Ænée par Virgile. (*Voy.* ces mots.) Les Romains se servoient d'abord du bouclier rond des Argiens, qu'ils appeloient *Clypeus*. Après la réunion des Sabins et des Romains, ceux-ci adoptèrent le *scutum* des Sabins, qui avoit la forme d'un carré oblong, tantôt plat, tantôt courbé, et qui devint par la suite l'arme de l'infanterie romaine; le bouclier rond de la cavalerie s'appeloit *parma*. Parmi les Romains, chaque légion avoit des boucliers d'une couleur particulière, et ornés d'un symbole qui les distinguoit de ceux des autres légions, tels que le foudre, une ancre, un serpent, etc. ce qui donnoit lieu aux surnoms par lesquels on désignoit souvent les légions. On y ajoutoit encore des signes distinctifs pour faire reconnoître le bouclier de chaque soldat, parce que dans le camp les boucliers étoient tous déposés dans une tente ou dans un magasin. Un soldat étoit déshonoré lorsqu'il abandonnoit son bouclier. Souvent les héros après avoir dépouillé leur ennemi de son bouclier, l'offroient dans quelque temple à une divinité;

c'étoit ce qu'on appelle des boucliers votifs. Bientôt on en fit de métaux riches, et même de marbre. Pline dit qu'Appius Claudius consacra le premier des boucliers votifs, l'an 259 de Rome. On les ornoit quelquefois d'un portrait, et quelquefois d'une inscription. Les ædiles P. Claudius et P. Sulpitius Galba, firent fabriquer, avec l'amende à laquelle ils avoient condamné les marchands de bleds monopoleurs, douze boucliers dorés, et les placèrent dans le Capitole. Ce fut aussi dans le temple du Capitole, au-dessus des portes, que Q. Marcius attacha le portrait d'Asdrubal, qu'il avoit trouvé parmi les dépouilles des Carthaginois vaincus en Espagne. Ce bouclier votif périt dans le premier incendie du Capitole. Le prétendu bouclier votif de Scipion du cabinet national, est un plateau qui représente Briséis rendue par Agamemnon à Achille. (*V.* BOUCLIER DE SCIPION.) Les boucliers servent quelquefois d'ornement aux frises des édifices militaires, ils entrent dans la composition des trophées sur les monumens. On voit souvent la victoire qui inscrit l'époque mémorable d'une grande action militaire sur ces boucliers. *Voy.* DISQUES.

Les boucliers modernes, c'est-à-dire ceux dont on faisoit usage dans le moyen âge, et ensuite après la découverte de la mousqueterie, seulement dans les tournois, étoient en général ronds et ornés de peintures analogues au nom, ou au rang, ou à la disposition d'ame de celui qui le portoit. Le *Livre des tournois*, manuscrit composé, écrit, et peint par le roi René, et qui est à la bibliothèque nationale, peut en donner une idée.

BOUCLIER D'ACHILLE. Si ce bouclier avoit réellement été exécuté, on pourroit le regarder comme le monument de l'art le plus anciennement décrit, il annonce toujours qu'au temps d'Homère on avoit l'idée d'un semblable travail, et en cela il est très-intéressant pour l'histoire de l'art. Voici la description qu'en fait Homère dans son 18[e] livre de l'Iliade. Hector ayant tué Patrocle et l'ayant dépouillé des armes d'Achille dont il étoit revêtu, Thétis va trouver Vulcain pour obtenir de lui une autre armure pour son fils. D'abord, dit le poëte, Vulcain fait un bouclier solide, immense, où il déploie son industrie, et en ayant formé les bords de trois cercles de l'or le plus éclatant, il y attache la courroie argentée ; cinq lames composent la forte épaisseur de ce bouclier, et le dieu rassemble tout son art pour en décorer la surface. Il y grave la terre, le ciel et l'océan, le soleil infatigable dans sa course, la lune arrondie, les astres dont se couronne la voûte des cieux, les pléiades, les hyades, l'orion brillant et l'ourse ou le chariot, l'ourse qui, tournant autour du pôle regarde l'orion, et seule ne se baigna jamais dans les flots de l'océan. Il représente sur ce bouclier deux villes superbes. L'une offre l'image d'un hymen et de festins solennels. Aux feux éclatans des flambeaux, on conduit à travers la ville les nouveaux époux du sein de leur demeure; tout retentit de chants d'hyménée; des jeunes gens forment en dansant un cercle rapide ; et les flûtes et les lyres font entendre leurs douces voix. Les femmes debout aux portes de leurs maisons admirent ce spectacle. Dans la même ville, le peuple occupe la place publique où se juge un grand débat. Deux hommes contestent avec de fortes clameurs le rachat d'un meurtre; l'un jure qu'il a délivré la somme entière, l'autre qu'il n'en a pas reçu la moindre partie : tous deux produisent avec chaleur des témoins; la turbulente assemblée se partage en leur faveur. Des héros

l'appaisent; des vieillards assis sur des pierres luisantes, forment une enceinte sacrée : chacun d'eux avant de parler reçoit le sceptre de la main du héros dont la voix perce les airs; se levant avec le sceptre, ils prononcent tour-à-tour leur sentence. Au milieu sont deux talents d'or, prix du jugement le plus équitable. Devant l'autre ville campent deux armées dont l'armure jette un vif éclat jusqu'aux nues ; divisées entr'elles, l'une veut qu'elle soit mise au pillage, et l'autre qu'on fasse un partage égal de ses richesses. Durant cette contestation, les assiégés leur dressent de secrètes embûches; tandis que les épouses chéries et les tendres enfans veillent à la sûreté des remparts où ils sont rassemblés avec ceux qu'accable le poids de l'âge; les plus vigoureux sortent de la ville à pas précipités, ils ont à leur tête Mars et Minerve, tous deux sont d'or; couverts de vêtemens brillans, ils sont distingués comme il convient à des dieux, par leur beauté, par leur grandeur, et par leur armure. La cohorte revêtue d'airain, arrivée au lieu de l'embuscade, se cache aux bords d'un fleuve où doivent s'abreuver les troupeaux de l'armée ennemie; deux guerriers assis sur une éminence attendent l'arrivée des brebis et des bœufs à cornes recourbées. Bientôt s'avancent ces troupeaux suivis de deux bergers qui, ne soupçonnant aucune ruse, s'égayoient aux sons de leurs chalumeaux, quand ils sont environnés, dépouillés de leurs riches troupeaux, et mis à mort. A ce tumulte, leurs guerriers assemblés dans un conseil s'élancent sur leurs chars; leurs coursiers au pied agile poursuivent l'ennemi, l'ont atteint en un moment. Il se livre un combat aux bords du fleuve; des coups mutuels donnent le trépas, parmi eux courent de rang en rang, la Discorde, le Tumulte, et la Parque fatale; elle s'empare de l'un qui venant d'être blessé conservoit un reste de chaleur, saisit l'autre, tandis que le trait mortel traversoit les airs, et traîne un cadavre à travers le champ du meurtre, couverte d'une robe ruisselante de sang humain. Ces divinités et ces combattans respirent, et les deux partis se disputent leurs morts. Il grave encore un vaste champ d'une terre grasse, molle, où pour la troisième fois, de nombreux laboureurs tournent çà et là leurs charrues. Dès qu'ils reviennent au bout du guéret, quelqu'un met dans leurs mains une coupe remplie d'un vin exquis : animés par ce breuvage, ils recommencent à creuser des sillons, se hâtant de ramener leur charrue au bout du long guérêt. La matière est d'or; tel est l'art du divin ouvrier : on voit derrière eux se noircir la terre comme dans un champ où se promène le soc. Il grave un autre champ couvert d'épis florissans. Des moissonneurs sont armés de faulx tranchantes, ils coupent les blés, qui par monceaux tombent rapidement le long des sillons, pendant que, sur leurs pas, trois autres moissonneurs se hâtent de lier des gerbes, accompagnés à leur tour de jeunes enfans qui s'empressent de se charger les bras de ces blés et les leur présentent. Le roi de cette terre est au milieu d'eux, et tenant en silence son sceptre au-dessus des longs sillons chargés de gerbes, il goûte au fond de son cœur une douce satisfaction; des héros cependant préparent à l'écart un festin champêtre à l'ombre d'un chêne; ils immolent un grand taureau, ils en assaisonnent la chair, tandis que les femmes prodiguant la fleur éclatante de la farine, apprêtent le repas des moissonneurs. Il représente aussi une belle vigne accablée sous le faix des raisins; au milieu de l'or dont elle brille, pendent les noires grappes, elle est soutenue par des échalas d'argent rangés avec

symmétrie ; le fossé dont il l'entoure est d'un metal obscur, la haie est d'étain blanchâtre. Par un sentier étroit, rempli de vignerons au temps de la vendange, une jeunesse folâtre des deux sexes porte dans des paniers tressés avec art, le fruit égal au miel par sa douceur. Elle est précédée d'un jeune garçon qui tire des sons enchanteurs d'une guitare sonore, dont les cordes s'unissent avec harmonie à sa tendre voix. La jeunesse répond à ses accords par des chants et des cris de joie, et le suit, frappant la terre en cadence. Il grave un troupeau de bœufs à la tête élevée; les uns sont d'or, les autres d'un sombre métal ; ils se précipitent en mugissant hors de leur étable vers leurs pâturages, le long d'un fleuve impétueux, bruyant, entouré de roseaux. Quatre bergers formés d'or conduisent le troupeau, accompagnés de neuf chiens agiles, quand deux formidables lions saisissent à la tête des genisses, le taureau qui pousse de terribles beuglemens, qu'il prolonge et redouble encore lorsqu'ils l'entraînent. Les chiens et les jeunes bergers le suivent pour l'arracher au péril ; mais les lions déchirant leur énorme proie, engloutissent ses entrailles et son sang noir. En vain les bergers animent leurs chiens, qui n'osant attaquer ces animaux féroces, et se détournant d'eux, aboient de près sans leur faire aucune insulte. A côté de cette scène, Vulcain place une agréable vallée où paît un troupeau nombreux de brebis éblouissantes par leur blancheur; elle est parsemée de bergeries, de cabanes, de parcs ombragés de leurs toits. Il orne le bouclier du tableau d'une danse semblable à celle que, dans la Crète, Dædale inventa jadis pour l'aimable Ariane. Des jeunes gens de l'un et de l'autre sexe, dansent, se tenant par la main : les jeunes filles sont vêtues d'un lin doux et léger ; les hommes ont des tuniques d'un tissu plus fort. qui teintes d'une huile précieuse jettent un foible éclat ; celles-là sont parées de couronnes ; ceux-ci ont pour ornement des épées d'or suspendues à des baudriers d'argent. Pliant leurs pieds dociles, tantôt ils voltigent en rond aussi rapidement qu'une roue que la main du potier essuie pour voir si elle tourne à son gré ; tantôt ils se mêlent, et courent former divers labyrinthes. La foule des assistans qui les environne regarde d'un œil enchanté cette danse merveilleuse ; deux sauteurs se distinguent au milieu du cercle, ils entonnent le chant, et s'élèvent d'un vol agile. Enfin, il fait rouler les fortes vagues de l'océan sur tout le bord du riche bouclier.

Après avoir achevé cet ouvrage immortel, le divin artiste fait pour le héros une cuirasse plus éblouissante que le feu, un casque solide adapté au contour de son front, embelli d'une admirable gravure, et surmonté d'un panache d'or. D'un métal pliable et léger, il forme un beau cothurne. Toute l'armure étant finie, il l'éléve en l'air et l'apporte à la mère d'Achille : plus rapide que le vautour, elle s'élance des sommets de l'Olympe, tenant en main ces dons éclatans.

La critique exercée par différens auteurs sur cette description, a trois objets ; la multiplicité des figures, leur mobilité, et leur peu de convenance. Depuis que Boivin a donné dans son *Apologie d'Homère* la gravure de ce bouclier qu'on retrouve encore dans le 27e *volume des Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres*, dans la *traduction de l'Iliade* par le C. Bitaubé, dans l'ouvrage de Blasius Caryophilus, *de Clypeis veterum*, on ne peut plus objecter la multiplicité des figures. Si on a pu y placer sans confusion tous les objets décrits par Homère, à plus forte raison pourroit-on les placer sur un bouclier

qu'on peut supposer assez grand pour couvrir de la tête aux pieds le héros pour lequel il étoit destiné. Le bouclier d'Achille est moins chargé que celui d'Ænée décrit par Virgile. Pope, dans une dissertation sur celui d'Achille a montré qu'on peut arranger les figures de chacun des tableaux qui le composent, conformément aux règles de la peinture. Selon l'opinion de Boivin, le bouclier décrit dans l'Iliade étoit circulaire, il le divise en quatre cercles. Le premier, qui est celui du milieu, représentoit le ciel, la terre et la mer; le second le cours du soleil et les 12 signes du zodiaque; le troisième contenoit douze compartimens, dans chacun desquels figure un des sujets décrits par le poëte. Chacun de ces tableaux étoit disposé de manière à avoir sa base à la circonférence extérieure. L'océan formoit le quatrième cercle et entouroit tout l'ouvrage.

M. Schlichtegroll remarque à ce sujet que la figure du bouclier paroît plutôt avoir été ovale; que cette forme est celle qu'on observe presque toujours aux boucliers des héros sur les monumens; il remarque ensuite que la disposition des compartimens proposée par Boivin, d'après laquelle on n'auroit jamais pu voir toutes les figures du bouclier à-la-fois, n'est nullement indiquée dans le texte du poëte; enfin il pense que les sujets figurés sur le bouclier ne remplissoient pas douze compartimens, mais seulement huit; que les figures étoient disposées autour de celui du milieu qui représentoit le ciel, la terre et la mer, mais de manière à être toutes dans la même direction, et qu'on pût voir tous les tableaux du bouclier à-la-fois. Lessing dans son *Laocoon*, et M. Nast dans un programme *de Clypeo Homerico*, dans lequel il a traité ce sujet, sont aussi de la même opinion. Selon M. Schlichtegroll, le milieu du bouclier représentoit la terre, la mer et le ciel, le soleil, la lune et les étoiles qui, selon les idées des anciens, tournoient autour de la terre. M. Schlichtegroll pense que cette partie du bouclier formoit un demi-globe au milieu du bouclier, et servoit d'omphalos. Les huit champs ou compartimens placés autour de cet omphalos, représentoient selon lui, d'abord deux villes, l'une en paix, l'autre en guerre; il paroît donc que c'étoient deux champs qui faisoient pendans. 1°. Dans la ville en état de paix, il y avoit une noce, avec de la musique et des danses. Dans les vestibules des maisons il y avoit des femmes qui regardoient. Dans la place publique on rendoit la justice. Deux hommes plaidoient sur la rançon d'un homme tué. Des vieillards juges étoient assis en cercle sur des pierres unies. Ceux qui plaidoient tenoient des sceptres de héraults dans la main; au milieu d'eux se trouvoient deux talens d'or, objet de la discussion. 2°. La seconde ville étoit assiégée; on voyoit les assiégeans et les assiégés combattant ensemble. Le poëte fait à ce sujet, comme on a pu remarquer, le récit d'une action continue et non pas la description d'un tableau, qui par sa nature ne peut représenter qu'une seule scène, et un seul moment. Il paroît donc que le dernier moment dont le poëte parle avec le plus de détails, et qui est le plus important, est celui qu'il a figuré dans ce champ, et qu'il a suppléé le reste d'imagination, parce que peut-être quelques données lui ont suggéré des détails, tels que les bergers, les bœufs, les brebis tuées, qui faisoient supposer la scène précédente. 3°. Un champ qu'on laboure. Toutes les fois que les laboureurs arrivoient avec leurs taureaux au bout du champ, un homme leur présentoit une coupe de vin. 4°. Un champ sur lequel les moissonneurs étoient occupés à couper le bled. On y

voyoit trois hommes qui lioient les gerbes, et des jeunes garçons les suivoient pour glaner. Le roi tenant dans sa main le sceptre, marque de sa dignité, se trouvoit en silence à côté, et se réjouissoit de la moisson. Ses esclaves préparent le repas sous un chêne; ils tuent un taureau. Pendant ce temps, les femmes apprêtent le repas des moissonneurs, auquel ils emploient la fleur de la farine. 5°. Une vigne entourée d'un fossé noir et d'une enceinte d'étain; un sentier conduisoit dans son intérieur. De jeunes filles et de jeunes garçons recueilloient des raisins dans leurs paniers; au milieu d'eux un jeune homme jouoit de la cythare, les autres dansoient. 6°. Un troupeau de taureaux, les uns exécutés en or, les autres en étain (pour indiquer les différentes couleurs qu'ils ont naturellement), sortoient de l'étable pour aller au pâturage. Ils étoient gardés par quatre pâtres, en or, suivis de neuf chiens. Deux lions enlevoient un taureau; ils étoient poursuivis par les bergers et les chiens. Ceux-ci n'osoient point approcher des lions, ils se tenoient à l'écart et aboyoient. 7°. Un pâturage avec des brebis, des étables, des tentes et des parcs. 8°. Des jeunes filles et des jeunes gens dansoient en rond; ceux-ci avoient des épées suspendues à des baudriers d'argent, les jeunes filles avoient des couronnes. Autour d'eux il y avoit de nombreux spectateurs. Deux d'entr'eux, qui dansoient et chantoient à-la-fois, attiroient surtout l'attention. Autour du bouclier étoit figuré l'océan.

Il paroît qu'Homère n'avoit pu voir que dans l'Asie les modèles qui lui ont suggéré l'idée du bouclier d'Achille. Les Grecs étoient alors trop grossiers pour qu'on puisse leur faire honneur d'un semblable travail. On ne trouve aucun fait dans l'histoire ancienne qui puisse servir autant que ce bouclier à faire connoître l'état et les progrès des arts. Sans parler de la richesse et de la variété de dessin qui règnent dans cet ouvrage, on doit remarquer d'abord l'alliage des différens métaux qu'Homère fait entrer dans la composition de son bouclier; le cuivre, l'étain, l'or et l'argent y sont employés. On observera ensuite que dès-lors on connoissoit l'art de rendre par l'impression du feu sur les métaux et par leur mélange, la couleur de différens objets; qu'on y ajoute la gravure et la ciselure, et l'on conviendra que le bouclier d'Achille forme un ouvrage très-compliqué. Quant au mécanisme de l'ouvrage, les travaux de bijouterie qu'on faisoit dans les siècles passés peuvent nous aider à le comprendre. Avec le seul secours de l'or et de l'argent différemment mélangés sur un champ plein et uni, on représentoit divers sujets dans ce genre de travail. L'artifice de ces sortes de bijoux consistoit dans un nombre infini de petites pièces rapportées et soudées dans le plein de l'ouvrage. Tous ces différens morceaux étoient gravés ou ciselés. La couleur et le reflet des métaux, joints au dessin, détachoient les sujets du plein de l'ouvrage, et les faisoient sortir. On peut conjecturer que c'est dans ce goût à-peu-près qu'Homère a imaginé de faire exécuter par Vulcain le bouclier d'Achille. Le champ étoit d'airain, entrecoupé et varié par plusieurs morceaux de différens métaux gravés et ciselés. Quant à la mobilité et la vie prétendues des figures de ce bouclier, Eustathe, après avoir solidement réfuté cette opinion de certains critiques par les paroles mêmes du poète, qui dit que ces figures combattoient « *comme si* » elles étoient animées et vivantes », suppose que ces figures pouvoient être détachées du bouclier et se mouvoir par des ressorts : supposition peu conforme à l'histoire des

arts. On a eu grand tort de vouloir prendre ici toutes les expressions d'Homère à la lettre, comme si c'étoit la première fois qu'on eût lu ou entendu la description d'un tableau. On a demandé au poète comment l'ouvrier s'y étoit pris pour faire chanter ce jeune homme sur ce bouclier, pour y faire mugir ce taureau. Parmi les critiques qui ont trouvé à blâmer cette description du bouclier d'Achille, les uns n'ont voulu voir dans tous les ouvrages de Vulcain, que des figures animées, quoique notre poète ait dit ici le contraire en propres termes; d'autres, sans nécessité, ont prétendu que ces figures étoient mouvantes. Enfin quelques critiques trouvent peu de convenance dans le choix des sujets, parce qu'ils n'y voyent pas un rapport direct au héros. On pourroit cependant dire que la mer qui peut représenter Thétis, et que les combats qui remplissent plusieurs compartimens devoient intéresser Achille. Mais outre cela l'ensemble de ces tableaux offre en raccourci l'image de la société civile, image bien intéressante dans ce siècle plus voisin des temps où les hommes virent naître le labourage, les arts et les loix qui devoient en être les fondemens. Leur admiration fut telle à la naissance de ces arts, qu'elle enflamma leur imagination, et leur fit enfanter un grand nombre de fables qui en sont des emblemes. Sous ce point de vue, le bouclier d'Achille est un monument précieux, puisqu'il nous représente les lieux de la civilisation, et la joie que causa cette espèce de seconde création. Ces images ne devoient pas sans doute etre sans intérêt pour un héros, dans un siecle où les fondateurs de la société civile et les inventeurs des arts qui la soutiennent, avoient été mis au rang des dieux, où les héros se proposoient l'exemple d'Hercule et de Thésée, qui s'étoient montrés législateurs et gardiens des loix, et qui avoient purgé la terre de brigands, afin qu'elle pût être paisiblement cultivée, et payer l'homme de ses travaux. Sur ce bouclier on semble lire que la valeur doit être consacrée, non à la perte, mais au maintien du bonheur des hommes. L'idée de ce bouclier a été imitée par d'autres poètes. *Voyez* BOUCLIER D'HERCULE et BOUCLIER D'ÆNÉE.

BOUCLIER D'HERCULE. En parlant dans l'article précédent de la description du bouclier d'Achille par Homère, nous avons dit que cette idée a été imitée par plusieurs autres poètes. Il nous reste d'HÉSIODE un poëme intitulé: *le Bouclier d'Hercule*, dans lequel le poète rapporte que Cycnus, fils de Mars, attaquoit dans un bois consacré à Apollon, ceux qui portoient des présens au temple de Delphes. Hercule, accompagné d'Iolaüs, le rencontre; ils se battent. Cycnus est tué. Mars son père, s'avance pour le venger, il est blessé lui-même et se retire. C'est en parlant des préparatifs de ce combat, qu'Hésiode fait la description du bouclier d'Hercule, qu'on regarde avec raison comme une imitation de celle du bouclier d'Achille, mais qui est fort au-dessous de son original. Dans le 27e volume des Mémoires de l'académie des belles-lettres, le comte de CAYLUS a publié une figure de ce bouclier dessinée et gravée par le Lorrain, d'après les idees de cet antiquaire. Selon lui, les figures de ce bouclier étoient aussi renfermées dans trois cercles. Dans le cercle ou le champ du milieu, M. de Caylus place le tableau suivant: un dragon, au-dessus de lui, dans les airs, Eris, avec quatre autres figures allégoriques, la Persécution, la Fuite, le Tumulte, et l'Envie de tuer. L'un de ces êtres, probablement le dernier, est figuré dans cette gravure comme un squelette volant et tenant

la faulx à la main, absolument comme les peintres du moyen âge ont représenté la mort, représentation qui étoit absolument inconnue aux anciens. Derrière le dragon, on voit un combat d'une quantité innombrable de guerriers, et à la droite se trouve un gouffre, d'où s'élèvent des flammes, et dans lequel on précipite ceux qui sont tués. Le poète dit : *leurs ames vont dans l'Orcus, leurs ossemens pourrissent sur la terre*, c'est-à-dire sans être enterrés : la figure décrite ici n'est donc pas conforme aux expressions du poète ; au surplus elle est évidemment une copie de l'enfer des chrétiens, telle que des peintres (si on peut leur donner ce nom), dépourvûs de goût et de connoissances, l'ont figuré en prenant à la lettre les images orientales de la bible. Le poète ne dit pas un seul mot qui puisse faire penser que l'enfer étoit figuré sur le bouclier. L'idée du poète est qu'Eris aide à vaincre ceux qui entreprennent de combattre Hercule ; les ames de ceux qui sont vaincus descendent alors dans l'Orcus, leur corps reste exposé sur la terre sans obtenir la sépulture. Dans ces dernières lignes, le poète quitte la description du bouclier, et parle du sort ultérieur de ceux qu'Hercule a vaincu. Le comte de Caylus place encore sur le devant de ce tableau, la parque traînant trois hommes à travers les combattans. Mais les trois vers sur lesquels il fonde cette représentation sont évidemment étrangers au poëme d'Hésiode, et y ont été intercalés par une main étrangère qui les a pris d'Homère.

Autour de ce compartiment du milieu, le Lorrain, d'après les idées du comte de Caylus, a placé les autres sujets dans une rangée circulaire et concentrique de douze compartimens. On a déjà observé plus haut que parmi les ouvrages des anciens, on en trouve peu qui puissent autoriser à donner aux compartimens cette disposition. Il y a même dans la description du bouclier d'Hercule deux vers, les 236 et 237, qui sont absolument contraires à cette direction ; car d'après le dessin cité, il n'y a jamais une scène au-dessus de l'autre, ce que cependant les vers cités exigent absolument. Dans la représentation du bouclier d'Achille, cette distribution peut encore être excusée, parce que la terre, le ciel et la mer, figurées dans le champ du milieu, ne sont pas des objets dont la figure est déterminée ; il n'y a donc ni un dessous ni un dessus ; mais sur le bouclier d'Hercule, le dragon et les autres figures déterminent d'une manière précise le point de vue, le dessous et le dessus. Dans le dessin du *Lorrain*, on cherche d'abord en vain les douze serpens dont le poète fait mention ; on les y voit enfin ramper sous les guerriers, comme des vers de terre, d'une manière tout-à-fait contraire à la convenance et à la vraisemblance. Les sujets qu'il a figurés dans ses douze compartimens, à l'entour du bouclier, sont : 1°. deux troupes de sangliers et de lions, qui se regardent avec une égale fureur, les hures et les crinières hérissées ; 2°. le combat des lapithes et des centaures ; on y voit Minerve, placée sur la terre, et Mars qui vole dans les airs sur son char, autour duquel sont la Crainte et la Frayeur. Dans les vers d'Hésiode, il n'y a rien qui puisse autoriser la position du char de Mars *dans les nues* ; cela est même absolument contraire à ce qu'Homère dit des dieux qui se mêlent aux combats des hommes : Il les représente toujours combattant par terre comme les autres héros ; 3°. dans le troisième champ on voit en haut l'assemblée des dieux, et en bas un port et des dauphins ; il est évident cependant que le poète sépare ces deux repré-

sentations qui n'ont rien de commun l'une avec l'autre ; il en fait deux sujets, qu'il place par conséquent dans deux champs différens ; 4°. les Gorgones et Persée ; 5°. un combat devant une ville assiégée ; 6°. Achlys personnifiée, figurée sous les traits d'une femme laide et assise toute seule dans un champ ; dans la description donnée par le poète, elle fait évidemment partie de la scène sanglante qui précède. Dans les six compartimens suivans, M. de Caylus a fait figurer ; 7°. une fête nuptiale ; 8°. une course à cheval ; 9°. des moissonneurs ; 10°. une vendange ; 11°. des chasseurs ; 12°. une course de char ; mais il paroît que toutes ces scènes paisibles ne formoient qu'un seul tableau.

Après avoir indiqué la disposition que le comte de Caylus a cru devoir donner aux figures représentées sur le bouclier d'Hercule, nous rapporterons aussi l'opinion que M. SCHLICHTEGROLL s'en est faite. Il suppose que le bouclier avoit une forme ovale et convexe. Comme différens sujets figurés sur ce bouclier n'ont pas de rapport ensemble, il lui paroît naturel de supposer différens compartimens. Dans celui du milieu auquel il donne aussi une forme ovale, il place le dragon, et au-dessus de sa tête (qu'il croit avoir formé l'omphalos du bouclier), Eris qui vole dans les airs, et cinq figures allégoriques, la Persécution, la Fuite, le Tumulte, la Frayeur, et le Desir de tuer. Le poète fait mention de douze serpens dont on voyoit la tête et une partie du dos. M. Schlichtegroll pense que ces serpens étoient entrelacés et formoient l'entourage du champ du milieu. La position du dragon déterminoit d'une manière précise la direction du bouclier, indiquoit le dessous et le dessus. M. Schlichtegroll pense que les figures des autres compartimens avoient aussi la même direction, de sorte qu'il ne falloit pas tourner le bouclier pour voir toutes les figures ; il suppose qu'en tout il y avoit huit compartimens ; savoir, deux de chaque côté du champ ovale du milieu, ce qui fait quatre compartimens ; toute la partie au-dessus de celui du milieu forme selon lui un seul, et la portion inférieure est encore selon lui partagée en deux compartimens par une ligne perpendiculaire. Les sujets qu'il place dans ces compartimens sont, en comptant celui du milieu, pour le premier ; 2°. le combat des lions et des sangliers ; 3°. celui des Lapithes et des centaures, Mars et Minerve y assistent comme divinités de la guerre ; 4°. Apollon jouant de la lyre, les Muses chantant, autour d'eux les dieux de l'Olympe assemblés ; 5°. Les ports et les dauphins ; 6°. Persée et les Gorgones, au-dessus des Gorgones ; 7°. la ville assiégée, des guerriers combattans, les Parques, la nuit de mort, le destin mortel ; 8°. les occupations paisibles de la ville et de la campagne ; ce sujet occupe toute la partie supérieure du bouclier. Si on vouloit, on pourroit également partager ce compartiment en deux comme celui de la partie inférieure ; et placer dans l'un les occupations de la ville, dans l'autre celles de la campagne. Mais dans les expressions du poète il n'y a rien qui exige une pareille séparation. Ce champ devoit contenir la fête nuptiale, les chœurs, les courses, la moisson, la vendange, etc. Comme ce compartiment devoit contenir plus de figures, il devoit naturellement être plus grand que les autres. Tous les compartimens enfin sont entourés de l'océan.

On peut observer encore qu'il y a une grande différence entre la manière dont Homère et Hésiode amènent chacun la description du bouclier de leur héros. A cet égard l'auteur de l'Iliade est infiniment supérieur à son imitateur. Il se montre observateur scrupuleux des

limites entre la poésie et la peinture. Il met sa description pour ainsi dire en action ; le lecteur assiste à la fabrication du bouclier par Vulcain, et il voit naître sous les mains du dieu chaque partie de cette armure. Il n'en est pas de même dans Hésiode. Hercule se prépare au combat ; il attache ses cnémides, il s'arme de sa cuirasse, de son carquois, de son épée et de son casque. Il prend enfin aussi son bouclier ; au lieu de le caractériser par quelques traits marquans, ainsi que les autres parties de l'armure, et de passer alors à la suite de l'action, à laquelle le lecteur s'intéresse, c'est-à-dire au combat d'Hercule et de Cycnus, on voit que le poète a été trop frappé des beautés de son original pour pouvoir s'empêcher de l'imiter, et de donner en 280 vers, avec toute l'exactitude de l'historien, une description extrêmement détaillée du bouclier de son héros. Le lecteur perd le héros de vue, et ne s'occupe que du bouclier. Pour faire marcher l'action, toute cette description devoit ne pas se trouver dans le poëme. C'est un hors-d'œuvre, mais qui du reste considéré séparément, est un très-beau morceau de poésie.

Bouclier d'Ænée. A l'imitation d'Homère, Virgile fait aussi fabriquer par Vulcain, à la prière de Vénus, une armure pour le héros de l'Æneïde. Il donne à cette occasion une description de ce bouclier. Le comte de Caylus dans le 27e volume des Mémoires de l'académie des belles-lettres, a donné aussi une gravure sur laquelle il a fait figurer par *le Lorrain* ce bouclier tel qu'il l'a conçu. Il suppose encore douze compartimens ou tableaux qui forment le cercle extérieur du bouclier. Les sujets qu'il y a fait représenter d'après la description du poète sont : 1°. La louve qui alaite Remus et Romulus ; 2°. l'enlèvement des Sabines ; 3°. le traité de Romulus et de Tatius ; 4°. le supplice de Métius ; 5°. Porsenna, Coclès et Clélie ; 6°. les oies du Capitole ; les Gaulois qui se disposent à attaquer la place ; 7°. la danse des Saliens ; 8°. danse de prêtres de Jupiter, coiffés de leurs longs bonnets avec des houpes ; 9°. course de luperques ; 10°. bouclier descendant du ciel ; 11°. procession des dames romaines ; 12°. l'enfer ; Catilina enchaîné sur un roc ; Caton donnant des loix aux ames justes. Le second cercle de ce bouclier offroit, selon le comte de Caylus, la mer. Elle auroit été mieux placée, ajoute ce même antiquaire, si, à l'exemple des deux autres poëtes, Virgile en eût composé le cercle de la plus grande circonference. Cependant, ajoute-t-il, on pourroit dire que Virgile, ne considérant que la bataille d'Actium, a représenté ici la Méditerranée, au lieu que les deux autres ont peint l'Océan, dont le vaste contour embrasse toute la terre. L'espace qui reste jusqu'au centre doit, selon le comte de Caylus, être rempli sur ce bouclier par trois compositions qui répondent très-bien au dessein du poëte, qui étoit de flatter Auguste et les Romains, mais qui font tort au reste de l'ouvrage. En arrêtant les yeux de ses lecteurs sur la bataille d'Actium ou sur les suites de cette bataille, par préférence sur tous les autres objets, Virgile avoit en vue de flatter Auguste, et en cela il a réussi. Le premier des trois espaces contenues au milieu, représente, selon le comte de Caylus, deux flottes ennemies : Auguste commande l'une ; Cléopâtre se distingue dans la flotte opposée. Ces deux flottes sont caractérisées par le combat des dieux au milieu des airs. Du côté des Romains, on voit Vénus, Neptune, Minerve, les Furies ; de l'autre des divinités ægyptiennes. Sur le devant, Apollon d'Actium tirant des flèches sur la flotte d'Æ-

gypte. Le second espace représente une flotte en désordre; elle gagne l'embouchure d'un fleuve, c'est le Nil; il est d'une taille gigantesque; il ouvre aux vaincus les pans de sa robe. Le troisième espace représente Auguste dans Rome, recevant les présens des nations vaincues; le lointain indique les autels fumans et la joie générale. On voit d'après cela que Virgile a pris de l'histoire les sujets dont il décore le bouclier d'Ænée, et qu'aussi bon courtisan qu'il étoit grand poète, en songeant à son héros il n'a pas oublié de flatter Auguste et le peuple romain. Il y a à ce sujet une différence entre le bouclier d'Achille et celui d'Ænée. Achille avoit l'avantage de comprendre la signification des sujets figurés sur son bouclier; tandis qu'Ænée ne devoit rien y comprendre, parce que les sujets des tableaux sont tous pris de l'histoire de ses descendans.

Bouclier de Scipion; c'est ainsi qu'on appelle vulgairement un disque d'argent fin, du poids de 42 marcs, ayant 26 pouces de diamètre, trouvé en 1656 dans le Rhône, et que l'on conserve actuellement dans le cabinet des antiques de la bibliothèque nationale. Spon a donné le premier une ample description de ce monument. Il le regarde, comme un bouclier votif, et il pense qu'il représente la continence de Publius Cornélius Scipion, qui, après la prise de Carthage la Neuve, rend à Allucius, jeune chef espagnol, l'épouse qui lui étoit promise, et lui remet les effets précieux qui avoient été apportés pour sa rançon. Selon Spon, le personnage assis au milieu, avec une lance à la main, est Scipion à demi nu; la jeune fille, qui lui est amenée, et dont la tête est voilée, est celle qui a été promise à Allucius; les quatre autres personnages qui ont de la barbe sont ses parens; les deux autres assistans, qui ont un casque et le menton rasé, sont, selon lui, des officiers de Scipion. Il ajoute que les armes sont celles dont se servoient les Espagnols et les Africains, qui étoient les mêmes que celles des Romains, à l'exception des jambières; que les vases et les pains ronds sur la table, ont rapport aux noces des illustres fiancés. Spon pense que ce bouclier a dû être fait l'an de Rome 543 (210 avant l'ère vulgaire), et que Scipion le perdit dans le Rhône, à son retour d'Espagne en Italie. Cette explication de Spon a été consacrée dans le monde, et ce monument n'a plus été nommé depuis que le *bouclier de Scipion*. Sous ce titre, ce monument a été reproduit par Montfaucon et dans le Silius de Drakenborch. Winckelmann fut le prémier qui avança que cette explication étoit insoutenable, et qu'il falloit y voir Briséis rendue à Achille, et la réconciliation d'Agamemnon avec ce héros. Il n'a exprimé cette opinion qu'en peu de mots dans son *histoire de l'art*. Cette opinion de Winckelmann a été depuis adoptée par les personnes qui font leur occupation favorite de l'étude des monumens. Parmi les gens du monde, on a cependant toujours donné à ce disque le nom de *bouclier de Scipion*. J'ai donc cru devoir reprendre cette question, et en adoptant l'idée générale de Winckelmann, expliquer chacune des différentes figures qu'offre ce précieux monument. C'est ce que j'ai fait dans la seconde livraison de *mes Monumens antiques inédits*, où les deux faces de ce disque sont gravées. Ce qu'on va lire est l'extrait de cette dissertation.

Après la mort de Patrocle, Achille éteint sa colère contre Agamemnon qui lui avoit enlevé sa captive Briséis; il se décide à combattre les Troyens et à venger la mort de son ami. Agamemnon de son côté reconnoît la faute dans laquelle l'avoit entraîné son orgueil; il rend à

Achille, Briséis, à laquelle il joint sept autres captives également distinguées par leurs attraits, sept trépieds, vingt vases éclatans, douze coursiers et dix talens d'or; il atteste à Achille que Briséis a été respectée dans sa tente. Tel est le moment choisi par l'artiste qui a ciselé ce disque. Le jeune homme assis au milieu, et que Spon prend pour Scipion, est Achille. Il est imberbe, ainsi qu'on le voit souvent sur les monumens; il a les cheveux courts, parce qu'il les avoit consacré aux mânes de son ami Patrocle; il est vêtu de la *chlamyde* seule, ainsi qu'on voit souvent les héros grecs figurés sur les monumens, tandis que les personnages romains sont toujours représentés vêtus de la toge ou armés de la cuirasse. La lance qu'Achille tient dans la main est aussi absolument conforme au costume des héros homériques. Achille est assis sur un trône avec un marche-pied, qui, sur les monumens et dans les auteurs, annonce toujours les personnages d'un rang élevé. Le siége n'est indiqué que par la position du prince; si c'étoit Scipion il seroit assis sur la chaise curule, et non pas sur un siége avec un marche-pied. Achille se tourne vers le héros qui lui adresse la parole et qu'il écoute attentivement; si c'étoit Scipion, il devroit au contraire s'adresser à Allucius à qui il rend son épouse. A sa droite est un jeune homme qui présente à Achille une femme; ce jeune homme, selon Spon, est Allucius, qui reçoit de Scipion l'épouse qui lui étoit promise: mais alors il devroit être dans l'attitude de la recevoir, plutôt que dans celle de la présenter. Il paroît que ce jeune homme est Antiloque, qu'Achille chérissoit le plus de tous les Grecs après Patrocle; celui qui vint lui annoncer cette perte cruelle, et qui après avoir été tué par Memnon, fut inhumé auprès du tombeau de ses deux amis, les retrouva dans les enfers et demeura toujours auprès d'eux. Homère dit expressément qu'Antiloque étoit un des chefs choisis pour porter à Achille les présens d'Agamemnon. La femme qu'Antiloque amène à Achille, est Briséis. Antiloque tient son bras droit autour du corps de la belle captive; il a la main sur son épaule; de la gauche, il prend sa droite, et la présente ainsi à Achille. Briséis est vêtue d'une longue et ample tunique, appelée *orthostade*, à cause de ses plis droits. Ses manches couvrent ses bras jusqu'aux mains. On les appeloit pour cela *chiridotes*. Elle a sur cette tunique, semblable à la *stola* des dames romaines, un ample voile qui lui descend jusqu'aux pieds. C'est avec raison que l'artiste a figuré Briséis voilée. C'étoit la marque du deuil et de la douleur; et elle convient à Briséis qui fit éclater la sienne en voyant le corps de Patrocle. Briséis porte des pendans à ses oreilles; l'usage de cet ornement est fréquemment indiqué dans les poëmes d'Homère. Son vêtement, son attitude, tout prouve que c'est en effet Briséis, et non l'épouse d'Allucius. Le personnage qui s'adresse à Achille est Agamemnon qui, ayant dompté son orgueil, veut réparer par des présens l'injure qui a été si funeste aux Grecs, et qui ayant rendu Briséis le principal objet de la querelle, prend Jupiter à témoin qu'elle est pure, qu'il n'a fait aucun outrage à la pudeur de la jeune Briséis, qu'elle a été honorée dans sa tente. Agamemnon met ici la main gauche sur son épée, et la main droite sur sa poitrine, en prononçant son serment. Comme le combat a cessé, Agamemnon n'est pas couvert de cette riche armure dont Homère a fait une si belle description; il n'a qu'une simple chlamyde sur sa tunique, attachée avec une ceinture. Son menton est ombragé d'une barbe

épaisse. Derrière Antiloque est son père Nestor; il s'appuie sur son bâton, pour indiquer sa vieillesse. Le guerrier derrière Nestor est probablement Idoménée, habile dans les conseils, et vaillant dans les combats. Il tient un long sceptre. Celui dont on ne voit que la tête et qui, ayant une main élevée, adresse la parole à Agamemnon, doit être Ulysse, qui en effet parla assez longuement dans cette circonstance. Celui dont on n'apperçoit aussi que la tête coiffée d'un casque, et qui, placé derrière Agamemnon, tient une lance et un bouclier, peut être Mégès, Mélanippe, Thoas, Mérionès ou Lycomède, qui tous accompagnèrent Ulysse et Agamemnon. Celui qui, seul, est nu et assis, en croisant les mains sur un de ses genoux, est regardé par Winckelmann comme Ulysse ou Diomède, qui étoient encore souffrants de leurs blessures; mais il me semble que ce guerrier ne sauroit être un autre que le vieux Phœnix, l'ami de Pélée, et qui avoit élevé Achille. Ce fut Phœnix qui lui adressa un discours si noble et si touchant pour l'engager à dompter sa colère. Achille demeura implacable, mais il garda Phœnix dans sa tente, où il lui fit préparer un lit. Tous ces détails attestent l'attachement d'Achille pour ce vieillard, leur extrême familiarité; il n'est donc pas étonnant de le voir ici assis dans l'attitude du repos. Les monumens nous fournissent beaucoup d'exemples de héros nus parmi d'autres qui sont habillés; il paroît de plus que l'artiste a regardé cette figure comme une étude du jeu des muscles, et que c'est pour cette raison qu'il lui a donné cette posture. Le guerrier qui a un casque en tête et le menton rasé, ainsi que celui qui est derrière lui, sont regardés par Spon comme deux officiers de Scipion. Il paroît plutôt que ce sont des *kéryx* ou *héraults*, officiers qui jouent un rôle important dans toute l'histoire héroïque, et principalement dans l'Iliade. L'artiste qui a exécuté ce disque, n'a pas suivi avec une exactitude rigoureuse les traditions homériques; il a représenté Talthybius, l'un de ces héros, d'après l'idée qu'on avoit de ces officiers dans la Grèce plus moderne et chez les Romains. L'artiste a confondu les héros olympiques avec les héros homériques. Au lieu de leur donner un long sceptre, ou un caducée, symbole de leurs fonctions dans Homère, il a donné à Talthybius un instrument à vent légèrement recourbé, une espèce de tuba ou de lituus. Derrière Talthybius est une table ronde sur laquelle sont une guirlande et un vase entre deux corps de figure ronde. Spon pense que cette table a rapport aux illustres fiancés, en indiquant le pain et le vin qui sont la base d'un festin, ou en désignant les sacrifices qui se faisoient aux fiançailles. Il paroît cependant plutôt que cette table porte les présens offerts par Agamemnon à Achille. Ces présens sont ici représentés par la table et le vase; les deux corps ronds placés auprès du vase peuvent être des talens d'or. L'or se donnoit alors au poids. Auprès on voit une guirlande de cyprès, plante consacrée aux morts, et convenable à cette douloureuse circonstance. Aux pieds d'Achille et des chefs sont des armes de toute espèce. Ces armes ne peuvent être celles d'Achille; Hector les a enlevées à Patrocle, et Vulcain n'a pas encore réparé cette perte. Ces armes sont celles des différens chefs. Il est aisé de voir que l'artiste a confondu ici les armures grecques et romaines; mais il a caractérisé son sujet par les *enémides* placées au milieu, et qui appartiennent spécialement aux héros grecs d'Homère, que ce poëte appelle toujours *les Grecs aux belles cnémides*. L'ornement d'architec-

ture devant lequel Achille est placé, indique l'habitation d'Achille, devant laquelle se tient l'assemblée des Grecs. Les habitations des héros homériques n'étoient pas des *tentes*, comme on les appelle dans toutes les traductions françaises, mais des huttes de terre et de bois, couvertes de roseaux. On trouve dans le dernier livre de l'Iliade une description assez détaillée du quartier d'Achille, et on peut présumer que ceux des autres chefs lui étoient semblables. L'artiste a donc voulu représenter ici l'habitation d'Achille d'après les idées d'Homère; seulement il a donné au péristyle devant lequel il l'a placée, une façade à trois portiques; il a même caractérisé l'habitation de son héros par le Triton et la Néréide, qui indiquent un prince fils d'une déesse marine. Au milieu du fronton triangulaire de la porte principale, est un ornement qui se trouve souvent sur les vases grecs, où l'artiste a pu en prendre l'idée : c'est une fleur prolifère, c'est-à-dire d'où sort une autre fleur, phénomène de la végétation, qui s'observe souvent dans la nature, et qui a pu donner naissance à l'idée des métamorphoses en quelque végétal. Aux deux petites portes en arcade, sont suspendus, par des clous, des voiles semblables à ceux que nous appelons des portières. Le bâtiment est soutenu par des colonnes corinthiennes; entre les deux arcades est une rosace, et au-dessus sont un Triton et une Néréide, qui, d'une main, tiennent un aviron, et de l'autre une conque dont ils sonnent; l'ornement qui est autour est composé de petits fleurons semblables à celui du milieu.

Quant à l'usage auquel ce disque a pu servir, Spon veut absolument que ce soit un bouclier votif, et pour le prouver il rapporte tous les boucliers votifs figurés sur les médailles : mais il ne remarque pas que ces boucliers ont tous dans le milieu une inscription ou un buste, et qu'on n'en trouve aucun sur lequel il y ait un sujet grec aussi compliqué. D'ailleurs le cercle rond placé au-dessous, pour servir d'appui à ce disque, prouve que ce n'étoit autre chose qu'un de ces grands plateaux, appelés par les Grecs, *diskoi*, *pinakes*; et par les Romains, *lances*, et *tympana*. Tout porte donc à croire que ce vase a servi à des usages domestiques, à celui de la table; et c'est pour cela sans doute que les figures ont si peu de relief, et qu'elles sont ce qu'on appelle *méplates*. Peut-être ce vase ornoit-il le buffet de quelque jeune romain. Le choix du sujet, Briséis ramenée à Achille, pourroit faire présumer que c'étoit un présent de noce, et que les parens qui lui avoient fait ce présent, avoient voulu donner en même temps à ce jeune homme impétueux une leçon de morale, en lui montrant par l'exemple du fils de Thétis, combien il est dangereux de trop s'abandonner à la colère. Quant au temps où ce vase peut avoir été fabriqué, il l'a sûrement été sous l'empire. Les usages des Romains confondus avec ceux des Grecs, témoignent qu'il a été fait à Rome; et le style de l'ouvrage, celui de l'architecture placent son exécution au temps de Septime Sévère. Ce monument est extrêmement précieux par sa matière, parce que malgré le nombre prodigieux d'ouvrages d'or et d'argent indiqués dans les auteurs anciens, il n'y en a que très-peu qui ayent pu échapper à la destruction dont ils sont toujours menacés, précisément à cause du prix de leur matière, et parmi ceux qui nous sont restés, celui-ci est un des plus remarquables par son travail et par son poids.

Boudoir, petit cabinet où l'on se retire pour être seul, et qu'on place près de la chambre à coucher

et du cabinet de toilette. Il sert particulièrement à l'usage des femmes. Le caractère propre d'un boudoir est celui de la mollesse, du luxe et de la galanterie. On y ménage un jour doux, et des points-de-vue agréables. Sa décoration intérieure ne refuse ni les tableaux ni les statues, mais la petitesse du local les admet rarement. Un ameublement recherché, des glaces, des étoffes choisies, des vases élégans, des meubles précieux, en général des objets qui tiennent plus à la légèreté du goût qu'aux richesses de l'art, sont ce qui fait le principal mérite d'un boudoir.

Bouffon, Opéra-bouffon; c'est le titre qu'on donne à un certain genre de drame lyrique, en opposition avec le genre sérieux. Cette dénomination est particulièrement en usage en Italie, ou affectée aux ouvrages italiens. Les drames français de ce genre s'appellent plus ordinairement *opéra-comique*. Le mot *bouffon*, en italien *buffo*, vient sans doute du mot *buffo*, que dans la basse latinité on donnoit à ceux qui paroissoient sur le théâtre avec les joues enflées pour recevoir des soufflets, et pour provoquer ainsi le rire des spectateurs; à cela se rapportent encore, dans la basse latinité, les mots *buffa*, la joue, et *buffare*, enfler les joues; et l'expression *bouffer de rire* lui doit également son origine. Depuis on a donné le nom de bouffon à ceux qui faisoient métier d'exciter le rire, et aux ouvrages écrits dans la même intention; les drames de ce genre sont appelés en Italie, par les poëtes, *dramma giocoso*, et par les musiciens *opera buffa* ou *burletta*, c'est-à-dire *œuvre bouffonne*. Il est assez bizarre que nous ayons adopté ce mot *opéra* sans épithète, pour désigner un drame lyrique du genre sérieux, comme si c'étoit *l'œuvre* par excellence. En France les opéras-comiques tiennent beaucoup de la comédie, on y recherche des situations plaisantes, mais sans caricature; le dialogue doit en être simple, naturel, exciter plutôt le rire de l'esprit que celui de la déraison. En Italie, au contraire, on ne s'inquiète ni de la vérité, ni même de la vraisemblance; plus le personnage et les situations s'en écartent, plus l'auteur approche de son but, celui de forcer le rire aux éclats. De-là, le titre d'*opéra-buffa*, que nous avons traduit par *opéra-bouffon*, convient très-bien à un drame de ce genre.

L'invention de l'opéra-bouffon en Italie ne date guère que du commencement du 18e siècle; on commença par des scènes comiques à deux personnages, liées à peine entre elles par un fil très-léger, que l'on exécuta en place de ballet dans les entr'actes des opéras sérieux; elles portoient alors le nom de *scène buffe*. Le succès de cette tentative engagea les auteurs à donner à ces scènes plus de consistance; l'intrigue en fut plus forte, plus suivie; on y employa jusqu'à trois et même quatre personnages; et ces ouvrages, toujours divisés en deux parties, s'appellèrent *intermezzi*, intermèdes, eu égard à la place où on les exécutoit: c'étoit sans doute avoir bien envie d'anéantir l'intérêt de la grande pièce, que de la couper ainsi par un nouvel intérêt. Quoi qu'il en soit, ce genre plût beaucoup, parce qu'il donnoit l'occasion de varier extrêmement le ton et les formes de la musique; aussi l'opéra-bouffon est-il sans contredit celui que les compositeurs italiens ont le plus perfectionné; en effet l'expression noble est beaucoup moins variée que l'expression comique. L'*opéra-bouffon* peut traiter les mêmes passions que l'*opéra sérieux*, la tendresse, la douleur, la colère; mais la gaîté, cette passion si féconde, ainsi que les tableaux, les situations, les carica-

tures même qu'elle amène, sont interdites à ce dernier. Une autre circonstance qui a déterminé encore plutôt la perfection du style comique, c'est que le compositeur est alors moins sujet aux caprices des premiers chanteurs, qui dans le genre sérieux maîtrisent trop souvent le compositeur. Dans le genre bouffon, au contraire, les chanteurs étant moins célèbres, et par conséquent plus traitables, le compositeur est plus libre à l'égard des voix, et peut se livrer davantage à l'orchestre. C'est dans ce genre d'ouvrage que les maîtres, n'étant pas obligés de sacrifier à l'orgueil des deux premiers sujets le talent de tous les autres, ils ont pu faire de ces morceaux où les scènes, en se succédant par des incidens multipliés et rapides, changent de style, de caractère; où le dialogue s'enchaîne avec esprit et avec art, et où tous les personnages, quelquefois rassemblés, font succéder aux graces de la mélodie, ce que l'harmonie a de plus imposant; ces finales, en un mot, l'une des plus belles inventions de l'art lyrico-dramatique, cette source inépuisable d'effets et de contrastes, auxquels le genre noble se refuse presque toujours. Cette ressource n'exista pas encore dans les premiers intermèdes, à cause du petit nombre d'acteurs qu'on y employoit; peu à peu les moyens s'étendirent, on multiplia les personnages. *Logroscino* donna enfin la véritable idée de ce que pouvoit devenir cette espèce d'ouvrage; il fut le premier qui imagina de terminer chaque acte par un morceau, où le motif établi d'abord par une voix seule, se développoit ensuite à deux, à trois, à quatre, coupé sans cesse par des chants nouveaux, sans cesse ramené sous toutes les formes de la mélodie et de l'harmonie, et finissoit par devenir la matière d'un chœur du plus grand effet. Au milieu, à-peu-près, du 18e siècle, *Piccini* et *Goldoni* donnèrent enfin à ce genre son dernier degré de perfection.

Bouffon, signifie encore le rôle comique d'une œuvre bouffonne en Italie. Il y a ordinairement dans chaque *burletta* un rôle d'homme et de femme *serieux* (*parte serie*); ce sont les rôles nobles; un premier *bouffon* et une première *bouffonne*, (*primo buffo* et *prima buffa*); les autres sont des bouffons du second ordre; ce premier bouffon est ou un *tenor* ou plus ordinairement une basse. Quoique le rôle de *bouffon*, dans un opéra italien, soit toujours ridicule et même grotesque, cela n'empêche pas qu'il ne soit marquis ou comte, et presque toujours l'amant préféré; en France c'est tout le contraire, un amant ridicule, loin d'intéresser, n'excite jamais que le mépris.

Boule, un corps rond, de quelque matière qu'il soit, et à quelqu'usage qu'on le destine. On place souvent des boules de pierre ou de marbre dans les édifices, cet ornement, assez insipide, est souvent répété au bas des rampes ou sur des piédestaux dans les jardins.

Boule d'amortissement, corps sphérique qui termine quelque décoration, comme on en met à la pointe d'un clocher ou sur la lanterne des dômes. La boule de la coupole de S. Pierre à Rome peut contenir seize personnes.

Boule; on appeloit autrefois ainsi un groupe de plusieurs notes liées, montant ou descendant par degrés diatoniques. On l'appelle aussi *groupe* et *buisson*.

Bouleau. Carlo Fea, dans ses notes sur Winckelmann, a cité le bouleau (*betula*), parmi les arbres que les anciens employoient à la sculpture, mais il ne cite pas ses autorités, et je n'ai rien trouvé qui puisse faire penser que les anciens l'ayent employé à cet usage.

Bouleuterium; c'étoit le lieu

d'assemblée où les juges d'une ville rendoient la justice au peuple. Ce mot dérive du mot grec *boulé*, conseil.

Boulingrin, mot qui vient de l'anglais *bowling green*, gazon où l'on joue à la boule, c'est une espèce de parterre composé de pieces de gazon velouté, découpées avec bordure en glacis, et orné quelquefois d'arbres verds à ses encoignures et à d'autres endroits : le boulingrin simple est formé tout de gazon, sans avoir rien qui l'accompagne ; le boulingrin composé est divisé en compartimens, et orné d'arbustes et de grands arbres ; on le garnit d'arbrisseaux à fleurs, ou y pratique des sentiers sablés de diverses couleurs : dans le renfoncement on construit un bassin avec une pièce d'eau plate et un jet d'eau.

Bouquin, Cornet a Bouquin ; instrument grossier dont se servent les pâtres, dans quelques contrées, pour rassembler leurs troupeaux. On l'employoit autrefois dans les orchestres; les Italiens le nommoient Cornettino : on y a suppléé par le hautbois. *Voy*. Cornet.

Bourdon ; nom des tuyaux ou cordes d'instrumens qui donnent toujours le même son dans le grave, comme dans les musettes, les violes, etc. Les anciens avoient une espèce de bourdon qui soutenoit le chant, en faisant sonner l'octave et la quinte.

Bourrée ; sorte d'air propre à une danse de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, et qui est encore en usage dans cette province. La bourrée est à deux temps gais ; et commence par une noire avant le frappé ; elle doit avoir, comme la plupart des autres danses, deux parties et quatre mesures, ou un multiple de quatre à chacune ; dans ce caractère d'air on lie assez fréquemment la seconde moitié du premier temps et la première du second par une blanche syncopée.

Bourse, lieu où dans les villes de commerce modernes les marchands et les banquiers s'assemblent tous les jours à une heure marquée, pour traiter des affaires relatives au commerce. Chez les Romains les basiliques tenoient lieu de bourses, et renfermoient tout ce qui avoit rapport au négoce et aux gens d'affaires (*Voy*. Basilique). Quelquefois la bourse consiste en une place entourée de portiques et plantée d'arbres ; le plus souvent c'est un édifice consistant en plusieurs portiques au rez-de-chaussée, avec des salles et des bureaux destinés aux banquiers : on cite parmi les bourses celles de Londres et d'Amsterdam.

Bourse. Les anciens ne connoissoient point l'usage des poches ; ils plaçoient la bourse dans la ceinture ; les Grecs la nommoient *balantion*, et les Romains *crumena*. Dans le moyen âge, les culottes n'avoient point encore de poches, on portoit la bourse suspendue à la ceinture. On raffina sur la beauté des bourses qui, selon leur différence de forme et de grandeur, prirent le nom de *bourselot*, de *goule*, d'*aumonière*, d'*escarcelle*. Les croisés et les pélerins ne manquoient pas, avant leur départ, d'aller faire bénir à l'église leur escarcelle avec leur bourdon ; et S. Louis fit cette cérémonie à Saint-Denis. De cette coutume de porter sa bourse ainsi suspendue en dehors, naquirent ces expressions, *couper la bourse*, *fouiller à l'escarcelle*, qui aujourd'hui que les choses sont changées, n'ont plus de sens dans la langue. Les bourses étoient garnies et ornées d'orfévrerie, le fond en étoit d'étoffes précieuses ou de velours. Les rois et les princes portoient des aumonières ; c'étoient celles des gens d'un rang inférieur, qui s'appeloient escarcelles ; cependant les hommes d'un rang distingué leur donnoient aussi quelquefois ce nom.

On voit des bourses placées de différentes manières sur les anciennes tombes et les vitraux, les miniatures des manuscrits recueillis dans les *monumens de la Monarchie par* Montfaucon, et dans *mes Antiquités nationales*. Les hommes portoient la bourse très-près de la ceinture, les femmes l'ont souvent suspendue à un long cordon qui descend au-dessous du genou.

Bouselik, nom de l'un des modes arabes ; les compositeurs s'en servent pour les morceaux difficiles dans leur art.

Boutade, ancienne sorte de petit ballet, qu'on exécutoit, ou qu'on paroissoit exécuter impromptu. Les musiciens ont aussi quelquefois donné ce nom aux pièces ou idées qu'ils exécutoient de même sur leurs instrumens, et qu'on appeloit autrement Caprice, Fantaisie. *Voyez* ces mots.

Boutique, lieu où les marchands étalent et vendent leurs marchandises, et où les artisans travaillent. C'est ordinairement une salle carrée, au rez-de-chaussée, sur la rue, dont la face est entièrement ouverte, et qu'on ferme seulement avec des châssis et des portes vitrées; elle doit être décorée selon le genre de commerce qu'on y fait; ce n'est que depuis une vingtaine d'années qu'à Paris on s'exerce à la décoration des boutiques.

Bouterolle, instrument dont se servent les graveurs en pierres fines ; il est de cuivre doux ou de fer, en forme de bouton, et mis en mouvement par le touret : cet instrument est indiqué par Pline par le mot *ferrum retusum*, fer émoussé.

Bouzzouk. *Voy*. Buzzuck.

Bracio ou Brazzo, ou chez quelques étrangers Braz et Bratsch ; étoit autrefois un intrument à archet, qui répondoit à nos hautecontre, taille et quinte-de-violon. On les distinguoit par 1°., 2°., 3°., etc.

Bracelets, ornement du bras, qu'on portoit tantôt au-dessus du poignet, et tantôt au-dessus du coude. Les bracelets des femmes grecques avoient sur-tout l'air d'un serpent, et s'appeloient pour cette raison, *Ophéis* ; on en voit un de cette espèce au bras de la prétendue Cléopâtre, qui est aujourd'hui regardée avec raison comme une Ariadne endormie. Ces bracelets étoient faits le plus souvent de métaux plus ou moins précieux, quelquefois aussi d'ivoire. Les Gaulois portoient, selon Diodore de Sicile, des bracelets d'or aux deux bras et aux poignets. Les généraux romains étoient dans l'usage de distribuer, après une victoire, à leurs soldats, des bracelets appelés *armilla*, qui étoient regardés comme un gage de leur valeur. Le cabinet des antiques possède des bracelets d'or, tirés des fouilles d'Herculanum.

Bractéates ; on appelle ainsi des monnoies du moyen âge, fabriquées grossièrement avec de légères feuilles de métal, et dont le relief d'un côté est formé ordinairement par le creux de l'autre. Il paroît que le mauvais goût des médailles du Bas-Empire, la rareté des métaux précieux, et plus encore l'ignorance de l'art du monnoyage, produisirent ces mauvaises monnoies.

Brailler ; c'est excéder le volume de sa voix, et chanter tant qu'on a de force, comme font les chantres au lutrin.

Branca Ursina. *Voy*. Acanthe.

Branches d'arc. Plusieurs portions d'arc qui prennent naissance d'un seul sommier.

Branches d'ogives, arcs en diagonale des voûtes gothiques.

Brasier. Les Grecs et les Romains n'avoient point de cheminées dans leurs appartemens. Pour y ré-

pandre de la chaleur, on se servoit de *brasiers* dans lesquels on mettoit des charbons allumés. On les faisoit de différens métaux, mais surtout de bronze. Caylus en a publié quelques-uns qui sont supportés par un trépied; dans les fouilles d'Herculanum et de Pompéia, on en a trouvé un grand nombre, dont la plupart sont figurés dans le tome 3 des bronzes d'Herculanum. En 1761, on découvrit, dans un temple d'Herculanum, un véritable brasier carré, ou un foyer de bronze, semblable à ceux qu'on place en Italie dans les grands appartemens, pour les échauffer. Il est de la grandeur d'une table moyenne, et posé sur des pattes de lion. Sur les bords sont incrustés avec art des feuillages. Les matières employées à ce travail sont le cuivre, le bronze et l'argent. Le fond étoit un gril de fer très-épais, mais garni et maçonné en briques, tant au-dessus qu'au-dessous, de manière que les charbons ne pouvoient toucher le dessus du gril, ni tomber à travers par le bas. Ce beau morceau a été tiré de terre en plusieurs pièces. On ne connoît encore en Italie d'autre manière d'échauffer les appartemens, qu'au moyen des brasiers, qu'on proportionne à la grandeur des pièces, et qui sont plus ou moins riches et ornés, suivant l'opulence des propriétaires. Dans la plupart des palais ils sont d'argent. Le plus grand nombre est de cuivre, et les plus communs sont formés d'un bassin en tôle, porté par un entourage de bois, revêtu de plaques de cuivre, qui s'élève sur 3 ou 4 pieds. Dans les anciennes églises on promenoit un brasier monté sur des roulettes, pour échauffer les prêtres et les assistans. J'en ai publié un semblable dans mes *antiquités nationales*.

Brava. *Voy*. Bravo.

Bravo ! Exclamation que les Français ont emprunté des Italiens, et qui sert, ou doit du moins servir, pour exprimer l'admiration due à un artiste qui excelle dans son art. Au théâtre lyrique, le bravo s'adresse tantôt au chanteur, tantôt au compositeur, quelquefois à tous les deux; mais jamais au poëte. Quelquefois les Italiens mettent à cela une distinction en appliquant un *bravo maestro* au compositeur, lorsque la musique plaît, mais que le chant et le jeu des artistes ne réussit pas; ou bien un *bravo* avec le nom de l'acteur, lorsque le jeu fait plaisir, mais qu'ils ne sont pas contens du compositeur. Souvent, lorsqu'ils reconnoissent qu'un compositeur a pillé un maître plus ancien, ils indiquent qu'ils ont reconnu le plagiat, en ajoutant à leurs bravo le nom du compositeur pillé. Le mot bravo étant adjectif, doit se changer en *brava*, lorsqu'on l'applique à une femme; mais en France, on a pris la mauvaise habitude d'appliquer bravo indistinctement à un homme et à plusieurs, ainsi qu'aux femmes. En italien, l'*a* de bravo est long et l'*o* bref; le plus souvent on entend dans nos spectacles mettre l'accent sur l'*o*, et faire l'*a* extrêmement bref; ce qui au moins ne devroit pas se faire lorsqu'on l'adresse à des artistes italiens.

Bravoure (air de); air dans lequel se trouvent plusieurs passages d'une certaine étendue, composés de notes rapides que la voix exécute sur une seule syllabe, et destinés pour l'ordinaire à faire briller l'habileté du chanteur. C'est-là même en italien le vrai sens du mot *bravura*, qui vient de l'adjectif *bravo*, habile, excellent dans un art quelconque; le substantif *bravura* est l'habileté, l'excellence, et l'*aria di bravura*, un air qui exige et qui prouve dans un chanteur cette excellence et cette habileté. Quelquefois ces sortes d'airs servent cependant aussi à l'expression. Ces airs sont tous aujourd'hui d'un mouvement vif; mais dans l'origine, les

airs lents étoient assez souvent coupés par des roulades ou passages *di bravura*. Dans les airs vifs et brillans, qui sont à proprement parler les airs de *bravoure*, les roulades contribuent aussi à l'expression de la joie, de l'espérance, quelquefois même du courage, de la colère et de la menace. Enfin, loin que dans un air les roulades détruisent l'expression des passions, il faut que le personnage soit agité d'une passion vive, pour que les roulades soient vraisemblables et naturelles. On a fait en France de grands reproches aux compositeurs italiens, sur ces airs de bravoure, dont en effet ils ont extrêmement abusé. Mais on les a mis dans la même classe, et l'on a eu très-grand tort.

Brèche. On appelle ainsi des pierres enclavées dans un ciment naturel. On conserve le nom de *brèche* ou *brocatelle* à celle formée de fragmens anguleux; le nom de *poudding* à celle formée de fragmens roulés par les eaux. La brèche quartz-Agathe, c'est-à-dire composée de fragmens d'Agathe ou d'Agathe jaspée, sert à faire des petits vases ou des bijoux. La brèche marbrée sert à faire des tables, des consoles. La brèche reçoit dans les arts différens noms selon ses nuances. On appelle *brèche antique*, celle dont les fragmens ronds et d'inégale grandeur sont blancs, rouges, bleus, gris et noirs; *brèche blanche*, celle qui a de grandes taches blanches; *brèche coralinée*, celle dont quelques taches ont la teinte de corail; *brèche dorée*, celle mêlée de taches jaunes et blanches; *brèche Isabelle*, celle qui a des taches couleur Isabelle; *brèche noire*, celle mêlée de gris brun, de taches noires, avec quelques petits points blancs; *brèche des Pyrénées*, celle dont le fond est brun, avec des taches de différentes couleurs; *brèche d'Alep*, celle à fragmens rouges, jaunâtres et grisâtres; *brèche de Véronne*, celle mêlée de rouge pâle, de cramoisi et de bleu; *brèche violette*, celle d'un brun sale, avec de longues taches violettes.

Brédouiller; c'est jouer la note, mais sans netteté, sans à-plomb, sans faire sentir ni rime, ni mesure, ni ponctuation. Ce défaut vient de ce qu'on s'est habitué à jouer seul, trop vite ou trop long-temps.

Bref, adverbe qu'on trouve quelquefois écrit dans les anciennes musiques, au-dessus de la note qui finit une phrase ou un air, pour marquer que cette finale doit être coupée par un son bref et sec, au lieu de durer toute sa valeur. (*Voy.* Couper.) Ce mot est maintenant inutile, depuis qu'on a un signe pour l'exprimer.

Brève, note qui passe deux fois plus vîte que celle qui la précède. Ainsi la noire est brève, après une blanche pointée, la croche après une noire pointée. On ne pourroit pas de même appeler brève une note qui vaudroit la moitié de la précédente; ainsi la noire n'est pas une brève après la blanche simple, ni la croche après la noire, à moins qu'il ne soit question de syncope. C'est autre chose dans le plain-chant. Pour répondre exactement à la quantité des syllabes, la brève y vaut la moitié de la longue. De plus la longue a quelquefois une queue pour la distinguer de la brève, qui n'en a jamais, ce qui est précisément l'opposé de la musique, où la ronde qui n'a point de queue est double de la blanche qui en a une. *Voy.* Mesure, Valeur des notes.

Brève est aussi le nom que donnoient nos anciens musiciens, et que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de note que nous appelons quarrée. Il y avoit deux sortes de brèves; savoir : la *brève droite* ou *parfaite*, qui se divise en trois parties égales, et vaut trois rondes ou semi-brèves dans la mesure triple, et la *brève altérée* ou

imparfaite, qui se divise en deux parties égales, et ne vaut que deux semi-brèves dans la mesure double; cette dernière sorte de brève est celle qui s'indique par le signe du C barré, et les Italiens nomment encore *alla brève* la mesure à deux temps fort vîtes, dont ils se servent dans les musiques de chapelle. *V*. Alla Breve.

Brillant, on dit *un ton brillant*, une couleur, une lumière brillante; on dit encore, *ce tableau attire par le brillant de son coloris*, parce que l'effet de la lumière et l'imitation de ses effets attirent effectivement la vue; mais par cela même il semble qu'on exige aussi du tableau brillant plus de perfection que de celui qui n'attire pas les regards, mais qui se laisse chercher. Le brillant de la couleur a l'inconvénient de nuire souvent à l'accord essentiel que le spectateur, attiré par le brillant, ne manque pas d'exiger, lorsqu'il s'est placé dans le point de vue du tableau. Au reste les tableaux, au moment qu'ils sont terminés, sont autorisés à offrir une sorte de brillant dans le coloris, qu'on peut nommer fraîcheur de tons; si ce brillant paroit quelquefois s'élever au-dessus de l'accord harmonieux qu'on desire, on doit l'excuser, parce que le tableau, s'il est peint d'une manière franche et de couleurs solides, acquiert avec le temps ce qui peut lui manquer pour une plus parfaite harmonie. C'est ce qui a engagé plusieurs maîtres célèbres à se permettre un coloris plus brillant qu'il n'auroit dû l'être, afin que la diminution opérée par le temps ne leur ôtât pas l'avantage dont ils vouloient s'assurer par la suite.

Brique, sorte de pierre factice, de couleur rougeâtre, composée d'une terre grasse, pétrie, mise dans un moule de bois, et qu'on emploie à la construction lorsqu'elle a acquis la consistance nécessaire. L'usage des briques est très-ancien; cette invention, propre à suppléer aux pierres naturelles dans les endroits où elles sont rares et de mauvaise qualité, a été perfectionnée dès les premiers temps de l'architecture. Les murs dont la reine Sémiramis fit entourer Babylone, et que les Grecs mirent au nombre des merveilles du monde, furent bâtis en brique. Nous avons encore des briques tirées des monumens Babyloniens, et chargées de ces caractères pyramidaux qu'on n'a pu jusqu'ici expliquer: les musées de Londres et de Paris en possèdent plusieurs. Les Ægyptiens ont aussi connu ce genre de construction. Ils employèrent leurs esclaves au travail des briques. Les Israëlites, méprisés et persécutés par les Ægyptiens après la mort de Joseph, furent contraints à faire les briques pour les constructions entreprises par les Pharaons; pour aggraver les injures et augmenter leur travail, on ne leur distribuoit pas la paille nécessaire pour cette fabrication, et on les forçoit à l'aller chercher, et à fournir cependant le même nombre de briques que par le passé. Dès les premiers temps les grecs paroissent avoir connu l'art de faire des briques et de les employer à la construction des bâtimens; les auteurs citent différens édifices anciens bâtis en briques. Parmi les constructions étrusques de cette nature, nous connoissons les murs d'Aretium et le théâtre d'Adria, colonie étrusque. On cite un plus grand nombre d'édifices grecs construits en briques; les murs de la ville de Mantinée en Arcadie, de la ville de Boë, sur le fleuve Strymon, et une partie des murs d'Athènes étoient bâtis en briques; Pausanias fait encore mention de quelques temples et d'autres édifices en briques.

Ces briques étoient souvent crues et séchées seulement à l'air. Pausanias observe, en parlant des murs de Mantinée, que les briques crues

sont très-avantageuses dans les siéges de villes, parce qu'elles font plus de résistance aux machines de guerre des ennemis, et se brisent moins facilement que les pierres; qu'elles ont cependant l'inconvénient de se dissoudre facilement dans l'eau; ce qui a engagé Agésipolis, lorsqu'il assiégeoit Mantinée, et Cimon lors du siège de Boë, de diriger le cours des fleuves sur lesquels ces villes sont situées au bas de leurs murs, ce qui a facilité la prise de ces villes.

Dans les temps suivans les Grecs continuèrent de bâtir quelquefois en brique, et on préféroit cette matière aux pierres pour la construction des murs, qu'on vouloit rendre plus solides Le bâtiment rond que Philippe de Macédoine fit bâtir dans le bois sacré d'Altis à Olympie, étoit en briques, ainsi que le palais du roi Mausolus à Halicarnasse, dont l'intérieur étoit orné de marbre avec beaucoup de magnificence. Pausanias fait aussi mention de quelques temples bâtis en briques, tel qu'un petit temple près d'Argos; un temple de Cérès à Lepreus, dans le territoire d'Elée; un près de Panope; un temple de Cérès à Stiris, dans la Phocide; il cite aussi le portique appelé *Kotyos* à Epidaure. Chez les Romains les briques commencèrent à être employées pendant le temps de la république; sous les empereurs elles devinrent la principale matière dans les constructions, sur-tout celles des bâtimens particuliers, des voûtes et de l'intérieur des murs, qu'on fit quelquefois revêtir ensuite de marbre à l'extérieur: les briques romaines portent souvent une inscription qui marque le nom du fabricant et de la légion qui les a faites. L'emploi fréquent des briques dans ces temps, vient sans doute de ce que les empereurs desiroient embellir la ville de Rome par de grands édifices, et qu'ils desiroient les voir bientôt terminés, ce qui pouvoit se faire plutôt en employant des briques qu'en employant des pierres.

Les grecs avoient deux sortes de briques; celle qu'on appeloit *pentadoron* avoit en quarré la largeur de cinq mains; celle appelée *tetradoron* avoit la largeur de quatre mains dans chaque dimension; la première servoit pour les édifices publics, l'autre pour les maisons particulières. Les briques dont se servoient les Romains portoient le nom de *lydion;* elles avoient un pied et demi de longueur et un pied de largeur. Il y avoit aussi des *demi-briques* de chaque espèce, et on s'en servoit pour donner plus de liaison aux murs. Les briques des Romains étoient plus minces que les nôtres, elles n'étoient qu'un peu plus épaisses que nos tuiles; elles avoient à peu près un pied et demi, ils en avoient aussi de petites dont la dimension étoit de huit pouces, elles servoient à soutenir dans les bains les pavés suspendus (*V.* Bains et Pavés), et à entretenir des petits canaux pour préserver les bâtimens de l'humidité. Les briques crues que les anciens employoient souvent pour la construction des murs, étoient faites d'une terre grasse rougeâtre, mêlée d'un sable fin et blanc; on les laissoit long-temps sécher à l'air; celles qui étoient faites deux ans avant d'être employées, étoient regardées comme les meilleures, parce qu'on étoit sûr qu'elles étoient sèches. On employoit cependant aussi des briques cuites, sur-tout pour la partie supérieure des murs au-dessous du toit, pour garantir de la pluie la partie inférieure du mur construite en briques crues.

L'usage de la brique ne s'est point perdu dans l'Italie moderne; il y a des villes qui en sont entièrement et uniquement construites: à Rome la brique entre pour plus de moitié dans toutes les constructions; les plus grands architectes l'ont employée avec succès, et souvent l'ont

préférée à la pierre; Palladio surtout la mit en œuvre avec une sorte de prédilection, parce que les édifices antiques bâtis en briques se sont beaucoup mieux conservés que ceux bâtis en pierre. Les briques étant plus poreuses que la pierre, sont aussi liées par la chaux plus fortement; elles sont d'ailleurs beaucoup plus légères, et ne sont pas sujettes à être calcinées dans un grand incendie. Malgré ces avantages on ne fait pas à Paris un grand usage de briques, ce qui tient sans doute à la qualité de la terre propre à cet usage, et sur-tout à la cherté du combustible, qui en fait hausser le prix; on ne l'y emploie presque plus qu'aux cheminées et aux cloisons. *Voy.* MARSHALL.

BRIQUETAGE, ouvrage en brique.

BRIQUETÉ, ce mot désigne une couleur d'un rouge approchant de la brique. Cette couleur est rappelée fort souvent dans les ouvrages de quelques peintres, parce que plusieurs teintes de leurs tableaux sont rougeâtres.

BRIQUETERIE, lieu où on travaille la brique. *Voyez* TUILERIE, CÉRAMIQUE.

BRISIS, l'angle que forme un comble brisé, c'est-à-dire la partie où vient se joindre le faux comble avec le vrai, comme sont les combles à la mansarde.

BROCANTER, signifie vendre en détail ou troquer des tableaux, des pierres gravées, des antiques, des ouvrages de luxe, des bijoux, des meubles d'agrément. Le *brocanteur* est celui qui exerce cette profession, appelée *brocante* ou *brocantage*, et dont les opérations sont d'autant plus arbitraires, qu'elles sont susceptibles de plus de combinaisons mercantiles, et plus dépendantes des fantaisies et des modes. Le brocanteur est regardé en général comme étant à peu près, à l'égard des tableaux dont il fait commerce, ce que le cabaretier et le maquignon sont à l'égard du vin et des chevaux, c'est-à-dire qu'il est taxé justement ou injustement de vendre ou de troquer, le plus adroitement et le plus avantageusement qu'il le peut, des tableaux et des objets d'art souvent déguisés et frelatés. Le brocanteur, expert dans tous les moyens de sa profession, fait retoucher, repeindre, donner à propos à ses tableaux, à ses vases, le caractère respectable de l'ancienneté, ou la fraîcheur et l'éclat d'un âge moins imposant; il ne se croit point obligé de répondre que ces caractères durent au-delà du temps nécessaire au marché. Il doit encore avoir le talent d'exposer ses tableaux au jour le plus favorable, de les parer d'une bordure qui annonce un ouvrage distingué et précieux; il sait les vernir de manière à leur donner un éclat qui séduit même en éblouissant les yeux. *Voy.* TABLEAUX, VASES, MÉDAILLES, PIERRES GRAVÉES.

BROCATELLE, marbre mêlé de petites nuances de couleur isabelle, jaune, rouge, pâle et gris, on l'appelle communément *brocatelle d'Espagne*, parce qu'il vient de Tortose en Andalousie, où on le tire d'une carrière antique. La *brocatelle antique* se tiroit de Grèce, près d'Andrinople.

BROCHES DE DIANE; on appelle ainsi les appuis sur lesquels sont souvent soutenues les mains des figures de Diane d'Ephèse. *Voyez Dictionnaire mythologique* au mot DIANE.

BRODERIE; on nomme ainsi dans un parterre un ornement imitatif de la broderie, composé de rinceaux, de feuillages avec fleurons, fleurs, rouleaux de graine, etc., et qui est formé par des traits de buis nain.

BRODERIES, PASSAGES, PETITES NOTES, NOTES DE GOUT, (ces trois dernières expressions ont été substituées aux mots DOUBLES, FLEUR-

TIS, dont on ne se sert plus aujourd'hui), expressions qui, en musique, se disent de plusieurs notes que le musicien ajoute à sa partie dans l'exécution, pour varier un chant souvent répété, pour orner des passages trop simples, ou pour faire briller la légèreté de son gosier ou de ses doigts : rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un musicien, que le choix et l'usage qu'il fait de ces ornemens.

BRONZE. Nous traduisons ordinairement par ce mot, le mot *æs* employé chez les anciens. Cependant le mot æs, qui se rend plus proprement par AIRAIN, (*voyez* ce mot,) avoit chez les anciens une signification plus étendue; il désignoit à-la-fois le cuivre pur et le cuivre allié avec d'autres substances métalliques de différentes espèces. Le *bronze* proprement dit ou airain des modernes, se fait en alliant avec le cuivre une certaine quantité d'étain. Il y entre environ vingt à vingt-deux parties d'étain sur cent. Il sert pour couler les statues. (*V.* FONTE). Le temps le couvre d'un oxyde fin et brillant, d'une belle couleur verte. *Voyez* PATINE.

BRONZE (statue jetée en). L'art de fondre n'a point été inconnu des Ægyptiens et des Grecs, mais il ne nous reste des anciens que de petits ouvrages en ce genre, et il paroît qu'ils ont ignoré l'art de jeter en fonte de grands morceaux. En effet, s'il y a eu un colosse de Rhodes, une statue colossale de Néron; ces pièces, énormes pour la grandeur, n'étoient que de platinerie de cuivre sans être fondues. Les statues de Marc-Aurèle à Rome, de Come de Médicis à Florence, celle d'Henri IV autrefois à Paris, ont été fondues à plusieurs reprises; il n'y a que vers le milieu du 17e siècle que cet art a été perfectionné. La statue équestre de Louis XIV, dans la place de Vendôme, pouvoit être regardée comme le chef-d'œuvre de la fonderie. Ce groupe colossal, qui contenoit un poids de plus de soixante mille livres de bronze, étoit d'un seul jet. Cette matière, qu'on choisit pour les monumens d'un grand volume, et qui doivent perpétuer les traits des héros dans les siècles à venir, ou conserver la mémoire de quelque grand événement, n'est dans son origine qu'un mélange informe de très-menus grains de cuivre et de pierre calaminaire; mais cette matière, dans son principe si désunie, acquiert à la fonte une tenacité qui forme des masses plus solides que le marbre. Il y a de grands préparatifs pour parvenir à cet instant décisif, où le bronze, converti en un torrent de feu, se précipite dans le moule qui lui est destiné, et doit se consolider sous la forme que l'artiste veut lui faire prendre. On creuse dans un lieu sec une fosse qui doit être plus profonde de quelques pieds que la statue ne sera haute; on revêt l'intérieur de cette fosse d'un grand mur de parement; ou autrement, l'on travaille au moule sur le rez-de-chaussée, et on élève ensuite autour une forte enceinte de murailles.

On construit sur le sol un corps de maçonnerie en briques, en grès et en argile, sous lequel on bâtit un fourneau, si l'ouvrage est modique, ou des espaces séparés par des murs de briques ou de grès, qu'on appelle galeries, afin de distribuer du bois et du charbon par-tout où la chaleur est nécessaire. Ce corps de maçonnerie est embrassé d'une forte grille de fer qui tient le tout inébranlable.

Le noyau auquel on donne d'une manière grossière l'attitude, et les contours que doit avoir la statue, est composé pour l'ordinaire de plâtre et de briques pulvérisées; on arme ce noyau, c'est-à-dire qu'on le traverse en tout sens par des barres de fer qui le tiennent dans une assiette fixe; l'usage du noyau est non-seulement de soutenir la cire et la chappe, mais encore d'épargner le

métal et de diminuer le poids de masse en ménageant intérieurement un grand vide. Ces barres et le noyau se retirent en tout ou en partie, de la figure en bronze par le moyen de quelqu'ouverture qu'on laisse à la figure ou au cheval qui la supporte. On élève sur ce noyau une forte couche de cire que le sculpteur perfectionne le plus qu'il est possible. On donne plus ou moins d'épaisseur à cette cire, suivant la grandeur de l'ouvrage. Il y a une autre méthode pratiquée sur-tout dans les grandes machines, à l'égard du noyau et de la cire. Il s'agit de faire en plâtre un bon modèle de l'ouvrage, et sur ce modèle on applique différentes pièces, aussi de plâtre qui en prennent exactement tous les traits, et qui s'en peuvent facilement détacher par le moyen des matières grasses dont on frotte la partie qu'on imite. Ces différentes pièces de plâtre s'appellent des creux, à cause de leur forme. On s'assure de leur justesse en les rassemblant sur la figure où ils doivent s'unir très-étroitement; on les numérote, on les frotte d'huile, on les remplit de cire, suivant l'épaisseur qu'on veut donner au volume; enfin on assemble ces creux autour du bâti de fer qu'on nomme l'armature. Ces pièces rapprochées forment une enceinte dont on remplit l'intérieur avec du plâtre et de la brique liquide; l'huile qui est entre les creux et la cire, facilite la rétraction des creux, et toute la figure paroît alors à découvert en cire.

Après cette opération, il s'agit d'attacher au noyau plusieurs baguettes creuses ou tuyau de cire. Les unes, qui se nomment égoûts, sont pour donner l'écoulement aux cires quand il s'agira de les fondre; les autres s'appellent jets et évents. Les jets sont les tuyaux les plus larges et distribuent le métal fondu dans toutes les parties du moule. Les évents sont des passages préparés pour que l'air puisse s'échapper vers le haut, tandis que le métal se précipite par toutes les routes qui le conduisent en bas; autrement, l'air ne trouvant point d'issue, feroit effort dans l'intérieur du moule, et causeroit des difformités dans le métal. Il est ordinaire de mettre un peu plus de dix livres de cire par chaque livre de métal qui a été employée. On sent qu'il seroit difficile de conserver les traits imprimés sur la cire, sur-tout lorsqu'elle est hérissée des tuyaux dont on vient de parler pour distribuer par-tout le métal; on y remédie en couvrant le corps de la figure et les tuyaux d'un moule qu'on appelle moule de poète. Il est ordinairement composé de terre fine et de terre de vieux creusets bien tamisée; on délaye cette composition avec de l'eau et des blancs d'œufs, on étend avec le pinceau un premier enduit sur toute la figure et sur les tuyaux de cire, ce qui se renouvelle jusqu'à vingt fois et plus; et lorsque l'impression s'est épaissie d'un demi-pouce environ, on emploie la terre rouge mêlée avec le plâtre. On supprime peu à peu la terre fine, et l'on parvient à faire une maçonnerie très-solide, qu'on relie avec plusieurs cercles de fer.

Il faut faire écouler les cires pour ne laisser qu'un espace vide entre la masse grossière du noyau et le moule extérieur qui a retenu l'empreinte de tous les traits de la figure et des jets. On entretient pendant plusieurs jours un feu qui fait rougir le moule et le noyau. Après que le recuit est fait, on procède à l'enterrage, lequel consiste à remplir de terre toute la fosse, et à près de trois pieds plus haut que le sommet du moule, est placé le fourneau où se doit faire la fonte du métal. Ce fourneau est composé d'un âtre et d'une calotte, accompagné de sa chauffe, d'un cendrier et d'un écheno.

L'âtre est revêtue d'une terre fine

et battue, pour ne laisser aucune issue au métal. La calotte est une voûte de briques fort surbaissée pour mieux reverbérer la flamme sur le bronze, et elle est percée de plusieurs cheminées pour laisser sortir la fumée qui pourroit figer une partie du métal; ce qui s'appelle faire le gâteau. Il y a aussi quatre ouvertures aux côtés; la première est celle du canal qui doit laisser échapper la matière fondue; cette ouverture est bouchée par un tampon de fer taillé de façon qu'il puisse rentrer en dedans quand il en est temps. Les autres ouvertures des côtés sont pour remuer, ou, suivant le terme de l'art, brasser la fonte. La chauffe est un espace carré bâti en briques ou en tuiles, et enfoncée en terre à côté du fourneau. Elle est partagée par une grille en deux places; la première est le cendrier qui sert à recevoir les cendres et à donner passage à l'air pour rendre le feu plus actif. La place supérieure est proprement la chauffe qui reçoit et consume le bois qui tombe sur la grille. L'écheno est un bassin en forme de carré long, qui communique avec le canal du fourneau devant lequel il est situé; l'âtre et le canal du fourneau doivent être un peu plus élevés que le bassin, pour y conduire le métal fondu. L'écheno est percé dans son fond d'autant de trous qu'il y a de maîtres jets; ces trous, appelés godets de l'écheno, se forment avec des quenouillettes ou morceaux de fer qui sont attachés debout à une traverse de fer, qu'on baisse ou qu'on hausse à volonté par le jeu d'une bascule, ensorte que d'un seul mouvement on peut déboucher tous les godets.

Lorsque tout est prêt, le maître fondeur donne le signal, et dans le moment on ouvre passage au métal qui s'élance dans l'écheno et se partage en autant de ruisseaux qu'il y a de godets, pour se répandre dans tout l'intérieur du moule. Ce qui reste à faire ensuite est de déterrer la statue, de scier les tuyaux dont elle est hérissée, de la décrasser et de la polir; enfin lorsque tout est réparé, on enduit le bronze d'un vernis qui donne le même œil à tout l'ouvrage.

Brosse; dans la peinture à l'huile, on se sert de brosses et de pinceaux; la brosse est une espèce de pinceau moins fin, plus grossier que ce qu'on appelle plus ordinairement pinceau. La brosse est formée de poils ou soies de cochon assez dures, médiocrement flexibles, peu disposées à former la pointe en se réunissant à leur extrémité. C'est avec son secours que le peintre, après avoir pris les couleurs ou les teintes disposées sur sa palette, les applique sur la toile pour les étendre ensuite, les mêler ou les unir les unes aux autres. Il paroît qu'on s'est servi de pinceaux qui font la pointe avant d'employer la brosse. Cette façon d'opérer contribuoit, avec plusieurs autres causes, à la manière sèche qu'on remarque dans les plus anciens tableaux. Leur trait étoit fin, la touche étoit maigre, et par-là son effet manquoit de la perfection que l'usage de la brosse a procurée, à cet égard, aux artistes. Les brosses très-grosses sont destinées pour les grands ouvrages et pour couvrir les fonds. Il y en a de petites pour les parties qui demandent de la netteté et de la précision; mais comme les brosses ne font jamais parfaitement la pointe, le trait qu'on forme par leur moyen, et la touche qu'on place, sont exempts de la maigreur que la perfection de l'art exclut avec raison. Cet avantage de la brosse n'exclut pas cependant l'usage du pinceau, sur-tout dans les tableaux d'une dimension moyenne ou petite, qui semblent exiger de la précision dans les traits et dans certains détails. *Voy.* Pinceaux.

Broyer les couleurs, ou les matières qu'on transforme en couleurs pour l'usage de la peinture, c'est

les écraser, les diviser, les réduire en poudre, et les rendre absolument propres à l'artiste, en les amalgamant avec une portion convenable d'huile. On place les matières concassées sur une pierre très-dure et très-polie ; on les écrase avec une molette; on promène la molette, qu'on presse des deux mains, sur la pierre, en tout sens, et on continue cette opération, non-seulement pendant assez long-temps pour qu'on puisse mêler l'huile aux matières pulvérisées, mais encore lorsque l'huile y est mêlée, pour les incorporer parfaitement ensemble. La molette est une espèce de gros tampon, plus large par le bas que par le haut, qui sert à le tenir. L'extrémité inférieure de ce tampon est plate et fort unie; on broye les couleurs entre les deux surfaces lisses de la molette et de la pierre à broyer, jusqu'à ce qu'elles ne fassent plus sentir aucun grain entre les doigts. La pierre à broyer et la molette peuvent être de différentes matières, telles que le porphyre, l'agathe, le crystal. Les couleurs destinées à exécuter des tableaux précieux, et qu'on doit voir de près, demandent à être parfaitement divisées et amalgamées avec l'huile la plus choisie, afin que nulle aspérité, nul corps étranger ne se fasse appercevoir dans la couleur. C'est pourquoi quelques artistes qui mettent un grand prix à ce genre de peinture font un choix soigné des matières qu'ils employent, préparent et broyent eux-mêmes leurs couleurs avec une huile choisie, et dans un lieu à l'abri de la poussière. Ces soins, en apparence minutieux, ne sont pas blâmables, parce que les couleurs extrêmement pures se conservent davantage, s'employent avec plus de facilité et sont susceptibles de plus d'éclat. Dans les grands ouvrages, ces soins quelquefois impossibles sont aussi moins nécessaires, parce qu'on les voit de plus loin. Cependant plus les couleurs sont préparées avec soin et de matières choisies, plus aussi l'artiste opère avec facilité; les teintes sont alors moins sujettes à se salir; enfin les ouvrages plus physiquement purs, conservent mieux l'accord qu'on leur donne, et se détruisent moins vîte.

Bruit et Son. On appelle *bruit* en général toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif; mais en musique le mot *bruit* est opposé au mot *son*, et s'entend de toute sensation de l'ouie qui n'est pas sonore et appréciable. Le *bruit* a lieu toutes les fois qu'un corps sonore laisse vibrer toutes ses parties capables d'agir sur l'organe de l'ouie. Alors on n'est plus uniquement affecté par un effet très-sensible et par ses harmoniques, mais on l'est par une multitude d'effets sonores, graves et aigus, qui se combattent et se confondent. Toutes ces impressions se détruisent mutuellement, ou il en naît plutôt une impression générale que l'on ne peut rapporter à aucune partie de l'échelle musicale. De-là vient qu'on ne peut pas chanter à l'unisson ni à l'octave du *bruit*. Un son au contraire se fait entendre toutes les fois qu'un corps ne laisse vibrer d'une manière sensible que celle de ses cordes sonores, dont la longueur et la tension sont combinées de manière à ne produire en quelque sorte qu'une vibration: par là on ne remarque, d'une manière très-sensible, qu'un effet unique; et les effets secondaires qu'il fait naître, ne l'accompagnent que d'une manière sourde et cachée.

C'est l'unité ou la confusion des effets produits et des impressions communiquées qui constitue uniquement la différence qu'il y a entre la nature du *bruit* et celle du *son*. La force n'y est pour rien. De ces idées sur la nature du bruit et du son, il résulte que le bruit est essentiellement anti-musical, qu'il ne faut jamais que le son dégénère en bruit, qu'il ne faut jamais unir l'un

avec l'autre. Il y a donc bruit, lorsque les vibrations de tous les instrumens se brouillent et se confondent, et que l'oreille ne peut plus distinguer aucun son dans le chant; lorsqu'en jouant d'un instrument à cordes, on les fait vibrer trop durement, ou que l'instrumentiste racle au lieu de jouer; il y a bruit, enfin, lorsque le chanteur force sa voix, et qu'il crie au lieu de chanter; le *cri* est pour la voix ce que le bruit est pour les instrumens. Dès que les voix *crient*, dès que les instrumens *bruissent*, l'effet musical cesse. De-là vient la nécessité d'employer discrètement dans un orchestre les instrumens de percussion, tels que la tymbale, dont le son se change trop souvent en bruit, ou y ressemble trop. *Voyez* APPRÉCIABLE.

BRUIT; on donne par mépris le nom de bruit à une musique étourdissante et confuse, où l'on entend plus de fracas que d'harmonie, et plus de clameurs que de chant.

BRUN; on dit quelquefois d'un tableau dont le ton général est trop sombre, et dont les touches et les ombres sont trop foncées, *il faudroit adoucir les bruns de ce tableau*.

BRUNETTE, petite chanson tendre et facile à chanter. Les airs de brunettes doivent être gracieux, naturels et expressifs. On appelle aussi *brunettes* les airs même de ces chansons.

BRUNI; BRUNISSOIR, instrument d'acier, qui s'emploie en le frottant à plat sur la planche de cuivre qu'on veut *brunir*, c'est-à-dire *polir*. On frotte plus ou moins fortement l'outil sur la planche, par le bout qui est très-uni, très-lisse; et par cette opération, répétée avec patience, on parvient à détruire les aspérités, les enfoncemens et les rayures accidentelles qui altèrent la perfection de son poli.

BUCENTAURE; on a donné ce nom à des êtres idéaux, moitié *taureau*, moitié *homme* (*V.* CENTAURES). On donnoit à Venise le nom de BUCENTAURE, à cause de la figure qui ornoit sa proue, à la principale galère qui étoit d'une construction magnifique et toute dorée, elle ne servoit que pour des cérémonies publiques, et principalement pour celle dans laquelle le doge épousoit la mer Adriatique. Le C. PARFAIT, ancien ministre de la marine, a donné une *description du Bucentaure*.

BUCOLIASME, ancienne chanson des bergers.

BUCRANES, têtes de bœuf écorchées et décharnées, figurées sur quelques monumens, et dont les architectes ornent quelquefois les frises. *Voy.* ÆGICRANES, HIPPOCRANES.

BUFFET, pièce séparée près d'une salle à manger, et qui sert à renfermer toutes les choses utiles au service de la table, ou une espèce d'armoire placée dans le vestibule, ou dans la salle à manger, et qui sert au même usage. On voit au museum de Portici, une espèce de buffet, qui fut trouvé garni de plusieurs ustensiles dans les fouilles de Pompeii. Sur un grand bas-relief de la Villa-Albani, détaché d'un tombeau antique, on voit une espèce de buffet, ou de garde-manger; un autre semblable se voit dans les peintures d'Herculanum. Dans les hôtels modernes, le buffet consiste en une grande table à gradins ou en acajou, en manière de *crédence*, où l'on dresse les vases, les bassins, les crystaux, soit pour le service de la table, soit comme objet de parade et de magnificence. D'AVILER, dans son *cours d'architecture*, a donné un modèle de décoration de buffet.

BUFFET D'EAU, table de marbre posé sur une base; elle surpasse plusieurs gradins en pyramides, d'où l'eau retombe en nappes dans les jardins.

BUIS; dans le jardinage on appelle ainsi différens arbrisseaux et

sous-arbrisseaux toujours verds. Le *buis arborescent* (*buxus arborescens*), s'élève jusqu'à la hauteur de 12 à 16 pieds; son tronc est tortu et rameux; ses feuilles sont grandes, lisses, luisantes, et d'un gros verd, il est très-propre à décorer les bosquets d'hiver. Le *buis à bordures* ou *buis nain* (*buxus suffruticosa*), appelé ainsi, parce qu'il ne s'élève qu'à la hauteur d'environ trois pieds, est en général très-rameux, et croît en touffes épaisses et bien garnies. On l'emploie pour figurer les dessins des parterres et encadrer les platés-bandes. Il sert sur-tout pour les bordures, parce qu'il est d'un verd durable et qu'il donne assez d'épaisseur pour être équarri et façonné. Le buis étoit en usage dans les jardins des Romains. Pline le jeune en parle souvent dans la description qu'il nous a laissé des siens; il y servoit à toutes sortes d'ornemens, tantôt pour faire des palissades et des compartimens, tantôt pour figurer en lettres le nom du maître et celui du jardinier, tantôt pour représenter différentes autres figures.

Le *buis arborescent* a un bois jaune, dur et solide, qui prend un beau poli, et dont on faisoit chez les anciens grand usage. Pausanias cite un Apollon de buis avec la tête dorée, consacré sur le promontoire des Locriens Zéphyriens. On faisoit des tables de buis; on en faisoit aussi des tablettes sur lesquelles les jeunes enfans grecs apprenoient à dessiner ou à écrire. Ce fut Pamphile de Macédoine qui apporta cet usage de Sicyone; il devint ensuite général dans la Grèce, et on s'en servit comme on le fait encore aujourd'hui pour des ouvrages qui demandoient un bois dur et solide. On en faisoit des ustensiles et principalement des flûtes, en particulier des flûtes phrygiennes.

Buisson, aggrégation d'arbrisseaux choisis, qui, détachés, produiroient moins d'effet. Les buissons par leur configuration, par leur nature et les différentes teintes de leurs feuilles et de leurs fleurs, sont dans la main d'un habile jardinier, un moyen charmant de nuancer son tableau, de garnir très-agréablement un monticule, d'orner un tapis de gazon, de rompre des lignes droites trop prolongées; leur place est sur-tout dans les bosquets, où leur forme, leur odeur, et quelquefois leurs fruits, attirent quantité d'oiseaux qui en font l'ornement et la vie.

Bulles, petites boîtes d'or ou d'argent que, dans les commencemens, les triomphateurs romains seuls portoient sur la poitrine pendant la cérémonie du triomphe, comme une amulette contre l'envie, et qui devinrent dans la suite la marque distinctive des enfans des patriciens; plus tard tous les jeunes gens qui portoient la prétexte portoient aussi des bulles d'or. Lorsque les enfans prenoient la robe virile, ils quittoient la bulle et la suspendoient au cou des dieux lares. Le cabinet de la bibliothèque nationale possède une très-belle bulle d'or. Dans le moyen âge on appelloit *bulles* les boîtes de métal dans lesquelles étoient placés les sceaux des diplômes, ou les sceaux même, lorsqu'ils étoient frappés sur le métal: de là l'expression de *bulle d'or*, qui désigne le diplôme de l'empereur d'Allemagne Charles IV, par lequel il établit, en 1356, la forme de l'élection des empereurs. On appelle *bulles* des papes, les lettres de la chancellerie romaine scélées en plomb, qui répondent aux édits, et autres ordonnances des princes séculiers.

Burbelin, Carbalin, Curbalin, ou Surbalin, différens noms qu'on croit désigner le même instrument de musique des hébreux, et qu'on dérive du mot *Crembala*.

Burin, outil d'acier, taillé et aiguisé de manière à couper le bois,

l'or, l'argent, le cuivre, et les métaux les plus durs; il est employé dans la gravure, et il y est principalement destiné à opérer sur le cuivre rouge, qui est regardé comme le métal le plus propre à l'art de graver. *Buriner*, c'est se servir du burin. La gravure au burin est incontestablement celle qui atteint le plus la perfection dont l'art de la gravure est susceptible. Les moyens plus expéditifs de graver, au moyen de l'eau forte, et d'outils ou de préparations qui demandent moins de temps, d'études et de soins que le burin, ont nui considérablement au perfectionnement de la gravure au burin, et l'ont fait presqu'absolument négliger au détriment de l'art.

BUSTE, en peinture on appelle bustes, les représentations de la figure humaine qui ne passent pas la ceinture. Comme l'usage de peindre le portrait en buste est plus général que celui de le peindre en entier, il en résulte que la plupart des peintres de ce genre sont embarrassés lorsqu'il s'agit de représenter la figure entière.

BUSTES; une des manières les plus anciennes de représenter, sous les traits de l'homme, les dieux et les héros, étoit celle de figurer seulement leur tête (*Voy.* HERMES). L'invention des bustes, proprement dits, date d'une époque beaucoup moins reculée; ils représentent tantôt la tête avec les épaules et une petite partie de la poitrine, tantôt la tête avec la poitrine toute entière, et quelquefois ils ne sont terminés qu'à la moitié du corps: ces derniers ne sont pas d'une forme agréable, aussi les trouve-t-on rarement.

Le défaut de nom propre grec ou latin pour ce que nous appelons *buste*, prouve bien que la chose étoit aussi une invention très-peu reculée. On a depuis désigné ordinairement les bustes par le mot grec *protomé*; mais ce mot, indiqué par les lexicographes Suidas et Hesychius, ne se trouve point chez les auteurs plus anciens. Selon ces deux grammairiens le mot *protome* signifie « *une figure ou effigie jusqu'au nombril* »; et comme ils citent pour exemple les images des empereurs, on peut croire que l'usage des bustes n'est pas plus ancien. Estienne a encore prouvé l'acception indiquée de ce mot, en alléguant une inscription grecque; mais elle n'est pas plus ancienne que le temps des Antonins. Parmi les différentes espèces de sculptures que Pausanias trouva en Grèce, il y en a à peine une ou deux qui puissent être avec raison regardées comme des bustes, celui de Cérès à Thèbes, et peut-être celui d'Hercule à Elis. Pausanias ne se sert pas du mot *protomé*, qui de son temps n'a pas été peut-être employé encore dans ce sens; mais il se sert d'une périphrase que les traducteurs n'ont pas bien compris. Ceux-ci cependant ont quelquefois substitué le mot *buste* au mot *eïkon*, image; c'est aussi ce que fait une fois le célèbre auteur du voyage d'Anacharsis, où il remarque, dans le chapitre XXII, que parmi les simulacres placés à Delphes, on voyoit aussi le *buste* d'Homère; il cite à ce sujet Pausanias (liv. X, ch. 24), qui dit seulement une *image* en bronze (d'Homère) sur un cippe. Le petit nombre d'images en forme de bustes qui ont été décrites par Pausanias, n'appartient point vraisemblablement au nombre des plus anciennes.

Chez les Grecs, au temps d'Alexandre, et chez les Romains, au temps des empereurs, les bustes commencèrent à devenir communs. La représentation de la figure de l'homme en buste doit son origine à deux usages des anciens; le premier, commun aux Grecs et aux Romains, étoit celui d'orner de portraits leurs boucliers votifs; l'autre,

particulier aux Romains, étoit le droit d'exposer les portraits des ancêtres (*Imagines majorum*), droit qui n'appartenoit qu'aux nobles dont les ancêtres avoient obtenu les honneurs des premières magistratures de la république (*V.* CÉROPLASTIQUE). Quant au premier de ces deux usages, on consacroit dans les temples des boucliers ou plateaux, avec les portraits des grands hommes, soit en relief, soit peints au centre, outre la tête on figuroit ordinairement aussi une partie de la poitrine, de sorte que ces représentations ressembloient à peu près à nos bustes en médaillon. Les Romains les appeloient *imagines clypeatæ* ou *imagines clypeorum*, ou simplement *clypei*. C'est ainsi que l'image de Tibère se voit sur les médailles, au milieu d'un *clypeus* consacré à la Clémence; telle étoit cette image de Cicéron, sur un bouclier consacré par une ville d'Asie, à l'occasion duquel son frère Marcus dit que Quintus étoit plus grand à mi-corps qu'entier. On les exécutoit en diverses matières, en terre cuite, en or, en argent, en marbre. Les *clypei imperatorum* dont les anciens auteurs parlent souvent, ne sont que de pareils portraits. Le sénat en fit faire en l'honneur des empereurs; les villes, pour conserver la mémoire des hommes distingués. Lorsque ces portraits étoient consacrés dans les temples comme offrandes, on les appeloit boucliers votifs (*clypei votivi* ou *clypei ex voto*).

On peut suivre chez les Romains les traces de cet usage des portraits figurés sur des plateaux en forme de boucliers, jusques dans les premiers temps de la république. Appius Claudius passe pour avoir été le premier romain qui ait offert un pareil portrait. Selon Pline cet usage existoit aussi chez les Carthaginois; il cite le buste d'Asdrubal sur un bouclier, dédié dans le capitole par Lucius Marcius, qui l'avoit pris lui-même avec les effets d'Asdrubal; et il pense qu'il étoit encore plus anciennement connu chez les Grecs. Au nombre des plus anciens portraits en médaillon de ce peuple, on peut citer celui du Thébain Timomachus, que les Lacédémoniens montroient publiquement dans leurs fêtes d'Hyacinthe. On ne peut déterminer avec précision à quelle époque les Grecs ont commencé à exécuter des bustes d'un autre travail; il ne paroît pas que ç'ait été bien long-temps avant le temps d'Alexandre-le-Grand.

L'usage des Romains de placer les images sur des médaillons ou *clypei*, ou de faire des *imagines clypeatæ*, est rapporté par Pline aux premiers temps de la République; cet auteur montre ensuite que plus anciennement il avoit déjà lieu chez les Carthaginois, et il suppose qu'il a été plus ancien encore chez les Grecs. On n'a pas pu trouver jusqu'ici de buste en relief entier, qui ait été certainement exécuté avant le commencement de la monarchie romaine; le contraire ne sauroit être prouvé ni par l'emploi du mot *protomé*, dans un passage obscur et peut-être corrompu d'Horapollon, ni par un prétendu buste de Junon, sur une patère étrusque enrichie de noms, et représentant un fait de l'histoire héroïque. Cette patère a été publiée par M. Lanzi, dans son *Saggio di lingua etrusca*. Le C. Visconti l'a aussi fait figurer dans le sixième volume du Musée Pio-Clémentin : elle représente Pélias et Nélée, avec le buste d'une déesse, que Passeri a pris pour Junon, mais qui, selon Lanzi, doit être regardée comme *Sidero*. Le plus ancien buste en bas-relief, et qui, si l'on peut juger d'après le style, est plus ancien que le siècle d'Alexandre, est cette belle terre cuite du cabinet du prince Chigi, publiée par GUATTANI, dans

ses monumenti, 1784, fevrier, pl. III. page 14.

Le second usage qui a donné lieu au grand nombre de bustes, est le droit des nobles d'exposer dans des niches (*armaria*) de leurs vestibules, les portraits de leurs ancêtres (*imagines majorum*); ce droit, appelé *jus majorum*, n'appartenoit qu'aux nobles dont les ancêtres avoient rempli les premières magistratures. Dans les jours de fêtes on ouvroit ces niches, pour exciter, par la vue de ces portraits, les descendans à se rendre dignes de leurs ancêtres. Il paroît, par les habits et les bijoux dont on les paroit, que ce n'étoient que des images de cire peinte et habillées comme celles que nous voyons dans le cabinet de CURTIUS. Cet usage fit naître chez les Romains celui des bustes travaillés en relief, pour conserver, même dans les maisons des particuliers, les traits d'hommes célèbres ou de bienfaiteurs de toute espèce. C'est ainsi que les disciples d'Epicure portoient le buste de leur maître monté en bague, ou l'exposoient dans leur habitation. Dans les provinces les bustes de Titus étoient également exposés dans les maisons des particuliers, et à Rome on rendoit les mêmes honneurs à celui de Marc-Aurèle. On employa encore ces bustes pour les consacrer dans les temples; c'est ainsi qu'on trouve quelquefois un buste dans la main d'une autre figure. On ornoit de bustes les bibliothèques, telle étoit à Rome celle de Pollion. Les bustes étoient aussi très-fréquemment employés dans les monumens funèbres; on a encore aujourd'hui un grand nombre de sarcophages, d'urnes, et d'autres monumens semblables, ornés du buste en relief du défunt, en mémoire duquel ils étoient consacrés. On découvre encore dans toutes les fouilles qu'on fait dans les endroits de l'Italie où se trouvoient les tombeaux, des bustes inconnus en relief, d'autres dont les inscriptions ne laissent aucun doute sur leur destination. Comme les frais d'un buste sont bien moins considérables que ceux d'une statue, on les employa aussi pour représenter les divinités.

A l'époque où les bustes en marbre, en bronze, en terre cuite, etc., soit en relief, soit en bosse, commencèrent à devenir plus nombreux, les langues étoient déjà trop fixées pour qu'on ait pu créer des mots nouveaux pour les désigner. Les latins les appeloient en général *vultus*, quoique ce mot ne signifie proprement que visage. Plus communément ils paroissent avoir été appelés *thoraces* et *thoracides*; par la suite on les désigna par différens mots grecs ou corrompus, qui cependant pour la plupart n'indiquent que des bustes en bas-relief, tels sont les mots suivans: *clypeus*, *discus*, *cyclus*, *strongyle*, *thoracleta*, *scutarium*, ou les mots corrompus *surtarium*, *missorium*. Les grecs se servoient sur-tout des mots *protomè* et *stètharion*. Quant au mot italien *busto*, d'où est tiré l'expression françoise *buste*, quelques auteurs l'ont dérivé du mot allemand *Brust* (la poitrine), en anglais *breast*; mais il paroît plus probable que la coutume d'orner les monumens funèbres de bustes, soit en bosse, soit en relief, de la personne à qui on les consacroit, aura donné lieu à désigner les bustes par le même nom qu'on appliquoit dans le moyen âge aux tombeaux même, c'est-à-dire *busti*. C'est ainsi encore que les bustes des martyrs chrétiens, appelés *thoraces* par les auteurs du temps, sont nommés *busti* dans la suite, parce qu'on les plaçoit dans le lieu même de leur sépulture (*busti*), où se trouvoient leurs reliques; de sorte que dans la suite les mots *thoraces* et *busti* sont devenus synonymes. On peut donc penser que le mot *busto* aura

servi par la suite à désigner, non seulement le lieu de la sépulture, mais aussi l'image du défunt qu'on y plaçoit, de même que les mots *clypeus*, *discus*, *missorium*, n'ont pas indiqué seulement le plateau, mais aussi le portrait qui en occupoit le centre.

La manière d'exécuter les portraits et les bustes en relief, ou en bosse, est la même que celle des statues; les bustes en relief sont travaillés comme les autres reliefs. Souvent les anciens artistes ont exécuté les bustes en plusieurs morceaux; ils avoient quelquefois la poitrine terminée, et y ajustoient la tête qu'on leur demandoit. Les anciens sculpteurs avoient aussi la coutume d'incruster des yeux dans les bustes ainsi que dans les statues; quelquefois ces yeux étoient en argent, comme on en voit beaucoup dans les antiquités d'Herculanum. Les anciens ont aussi connu la manière de tirer un moule sur le visage même d'une personne. Selon Pline, *Lysistrate de Sicyon*, frère de Lysippe, a été le premier à faire de pareils moules; Pline dit au sujet de cet artiste, qu'il s'est sur-tout efforcé de faire des portraits exacts et véritables; c'est qu'avant lui on les travailloit plutôt d'après l'idéal. Pour faire les bustes on se servoit des mêmes matières que pour faire les statues; le plus communément on employoit le marbre et le bronze, quelquefois aussi le bois. Quelquefois on plaçoit une tête en bronze sur un tronc de marbre. Les anciens artistes donnoient souvent aussi, sans nuire à la ressemblance, une beauté idéale aux portraits qu'ils exécutoient, ils se faisoient une loi d'unir la beauté à la ressemblance, et de donner ainsi quelque chose de divin à la forme humaine. C'est ce qui devient évident lorsque l'on compare plusieurs têtes du même personnage, dont l'une est travaillée d'après l'idéal, telle que la belle tête d'Hiéron, roi de Syracuse, dans le musée Capitolin. Par cette raison on trouve souvent de beaux portraits de personnages, qui selon les rapports des anciens auteurs n'étoient pas beaux. Les artistes préféroient, autant qu'il étoit possible, le profil noble où le nez et le front ne forment presque qu'une seule ligne droite; cependant lorsque cette beauté ne pouvoit être représentée sans sacrifier la ressemblance, ils s'imposoient la loi de rester fidèles à la nature, comme on le voit par la belle tête de Julie, fille de Titus, gravée par Evodus, dans les pierres gravées de Stosch. La même raison encore les engageoit à ne point imiter dans leurs portraits les défauts qui auroient pu défigurer le personnage qu'ils représentoient, et en cela encore les artistes modernes les devroient prendre pour modèles, parce que la ressemblance peut être obtenue sans s'attacher trop minutieusement à tous ces défauts.

Quelquefois les artistes anciens exécutoient des bustes à deux têtes, jointes ensemble par l'occiput. Dans ce cas elles représentent ou le même dieu ou le même homme de chaque côté, quelquefois aussi dans un âge différent; quelquefois on trouve réunies ainsi les têtes de deux époux, ou de deux divinités ou de personnes qui étoient dans un certain rapport l'une à l'égard de l'autre. Différens portraits, différens bustes portent le nom du personnage qu'ils représentent, les uns au cou, d'autres sur la poitrine ou sur le tronc, ou enfin sur la base. Quelquefois cependant ces noms sont faux, soit qu'ils y aient été gravés par une main moderne, soit que, dans les temps modernes, on ait placé une tête inconnue quoiqu'antique, sur un tronc qui portoit un nom connu. Dans les temps où l'Italie fut dévastée par les peuples du Nord, beaucoup de troncs ont été privés de leur tête; c'est pour cela qu'on trouve aujourd'hui beaucoup de troncs qui por-

tent un nom, mais qui n'ont plus de tête, et de même beaucoup de têtes inconnues qui peut-être portoient autrefois un nom, et qui maintenant n'en ont plus. Une comparaison exacte avec les médailles antiques, serviroit sans doute à déterminer beaucoup de têtes inconnues. Il est rare de trouver des bustes avec les mains, le C. Visconti a publié, dans le sixième volume du Musée Pio-Clementin, une esquisse d'un pareil buste d'Alcibiade, de la collection d'Antonio Despuig. Le même prélat possède un buste de Faustine la mère, dont une main est enveloppée dans le vêtement. Les bustes antiques sont ordinairement terminés en bas par une ligne circulaire, ce qui leur donne plus de grâce qu'une ligne droite.

Pour déterminer le personnage que représente un buste, on employe communément les trois moyens suivans : l'inscription, s'il y en a une ; la comparaison des têtes que nous offrent les médailles antiques; enfin la description des traits et du caractère du personnage en question, telle qu'on la trouve dans les anciens auteurs. Le second de ces moyens est le plus sûr, quoiqu'il présente aussi des difficultés. Quant au nom, par ce qui a été dit, on voit qu'on ne peut pas toujours s'y fier, parce que les anciens même ont quelquefois fait les bustes de deux pièces, et que très-souvent on a réuni dans la suite des têtes et des troncs qui n'appartenoient pas l'un à l'autre. Le goût pour les anciens bustes, qui s'étoit répandu dans le dernier siècle, engagea aussi beaucoup de faussaires à mettre sur des bustes inconnus des noms célèbres dans l'antiquité. En général, plus un buste porte un nom d'un personnage des temps très-reculés, ou d'un des hommes les plus célèbres de la Grèce ou de Rome, plus on doit être méfiant sur son authenticité; quant à ceux-ci, parce que les bustes des hommes les plus célèbres étoient les plus recherchés et les mieux payés; quant aux premiers, parce que dans des temps reculés, les arts n'étoient pas encore assez cultivés pour copier les portraits des hommes célèbres pour l'usage de leurs amis, et de leurs disciples, etc. Il est incontestable que les anciens ont exécuté beaucoup de portraits, d'après la tradition et l'idéal. Cependant les artistes suivans ne se permettoient point de changer les traits d'un personnage sur lesquels la tradition étoit fixée. De-là vient que beaucoup de personnages historiques et mythologiques ont conservé dans tous les temps le même caractère; tels sont les portraits d'Homère, de Socrate, de Platon, de Théocrite, d'Hercule, etc, sans parler des dieux et des déesses. Quant à la comparaison des bustes avec les médailles, pour déterminer le personnage qu'ils représentent, on a déjà dit que c'est la méthode qui présente plus de certitude que les autres; mais elle offre cependant quelques difficultés. Sur les médailles la même personne est souvent figurée de plusieurs manières très-différentes, soit parce qu'on l'a représentée à différentes époques de la vie, soit parce que souvent le portrait vu de profil diffère trop du portrait vu de face; outre cela il faut songer que souvent le travail de faire les coins a été confié à des artistes médiocres, ou qu'ils ont été obligés de travailler d'après des portraits mal faits ; ce qui sera sans doute souvent arrivé dans les provinces.

Dans l'examen des bustes il faut donc rechercher sur quoi est fondée l'opinion qu'un buste ou une tête est antique, ou qu'elle représente tel personnage de l'antiquité. Si le nom se trouve sur la base, il faut examiner si la base ou l'inscription ne sont pas modernes. Quant à cette dernière, il faut sur-tout avoir égard,

si la forme des caractères ne présente point de motif pour en suspecter l'antiquité. Quand le nom est sur le buste même, il faut encore examiner si la tête n'est pas moderne; car souvent la tête peut ne pas être antique, tandis que la partie de la poitrine l'est. Enfin il faut avoir égard à ce que disent les auteurs sur la figure et le caractère du personnage auquel on attribue un buste, et s'il est possible il faut le comparer avec les médailles.

L'étude des bustes et des têtes antiques ne laisse pas d'être utile sous plusieurs rapports. Elle présente à l'antiquaire et à l'historien matière à des réflexions sur la forme des vêtemens, sur les ornemens, sur la coiffure et les changemens qu'elle a subi, sur les attributs de différentes divinités, sur les traits des hommes célèbres, etc. L'artiste peut y admirer la perfection avec laquelle ils sont exécutés, et l'art des anciens de donner aux portraits quelque chose d'idéal, sans cependant nuire à la ressemblance.

Le premier ouvrage dans lequel on ait donné une collection de bustes et de têtes un peu nombreuse, est celui de Fulvius Ursinus, publié sous le titre de *Illustrium imagines*, à Rome, 1569, *in*-4, et avec un commentaire à Anvers, en 1606, *in*-4. Un ouvrage important, mais rare, est : Augustini *Veneti icones græcorum sapientum*, Padoue, 1648, *in-folio*; les planches avoient déjà été gravées à Rome, en 1569; il y en a 52. Une autre collection qui ne contient que des bustes assez bien gravés, a été publiée par Bellori, sous le titre : *Veterum illustrium philosophorum, poëtarum, rhetorum et oratorum imagines, ex vetustis numis, gemmis, hermis, marmoribus aliisque antiquis marmoribus desumtæ*, Jo. Petro Bellorio, *Christinæ reginæ bibliothecario et antiquario, expositionibus illustratæ*, Rome, 1683, avec 92 gravures. Dans les 3 premiers volumes du *Trésor des antiquités grecques*, par Gronovius, on trouve une suite de bustes, rangée par ordre chronologique; mais il y en a mêlé plusieurs qui sont fabuleux. Dans le *Musæum Capitolinum* (Rome, 1741-48, 3 vol. *in-folio*); dans les *Marmora Oxoniensia*, la *Galleria Giustiniana* (t. II, nº 7-60), le second volume des *Monumenta Matthæana*, le cinquième et sixième vol. des *Antiquités d'Herculanum*, le *Recueil* de Cavaceppi, publié en 2 vol. *in-fol.* à Rome, en 1768 et 1769, la *Galerie de Dresde*, le *Muséum de Florence*, et le sixième volume du *Musée Pio-Clementin*, on trouve encore un grand nombre de bustes. Il faudra y joindre la *Descrizione delle pitture, statue, busti et d'altre curiosità esistenti in Inghilterra a Wilton, nella villa di mylord comte de Pembroke, tradotta dal inglese; Florence*, 1754, *in*-8. Cette campagne du comte de Pembroke est située à 3 lieues anglaises de Salisbury, et contient un des trésors les plus considérables d'antiquités et d'objets d'art, qui proviennent en grande partie des collections du cardinal de Richelieu, du cardinal Mazarin et du comte d'Arundel.

Bustum, étoit l'endroit du Champ-de-Mars dans lequel on brûla le corps d'Auguste, et dans la suite ceux de plusieurs empereurs; Strabon dit qu'il étoit placé au milieu du Champ-de-Mars, qu'il étoit fait de pierres blanches, qu'une grille l'entouroit, et qu'il étoit planté d'arbres. On appelle aussi *bustum* en général le bucher qui servoit à brûler le mort.

Buzurk ou Bouzrouk, l'un des douze modes principaux de la musique Arabe. Son caractère est celui de la tristesse; les Turcs s'en servent dans leurs romances amoureuses, et dans les prières pour les morts.

C.

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes musiques, le signe de la prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre est restée parmi nous celui de la mesure à quatre temps, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de notes (*Voy.* Modes, Prolation). Lorsque dans les musiques italienne et allemande, avant et jusqu'au commencement du 18ᵉ siècle, on trouve un C à la clef d'une pièce de musique, sans aucun mot qui en décide le mouvement, c'est toujours un adagio.

La lettre C majuscule, dans le courant d'une basse continue, marque que le dessus (*canto*) commence à chanter.

Quelquefois aussi on indique le premier dessus par C 1, et le second par C 2.

La lettre C avec la lettre B écrite sur une partie, signifie souvent *col basso*, avec la basse.

Cabane, habitation rustique, composée en tout ou en partie de bois ou d'argile, et qui est regardée par plusieurs auteurs comme le principe de l'architecture grecque; comme la grotte étoit l'origine de l'architecture Ægyptienne (*Voyez* Grotte). La forme des cabanes peut varier dans chaque pays autant que la diversité des matériaux; mais ces formes une fois adoptées par le besoin, subissent très-peu de changemens. C'est ainsi que les cabanes des Gaulois, telles que Vitruve les décrit, se retrouvent encore dans celles des campagnes de la France. Selon Thucydide les cabanes de l'Afrique étoient formées d'un assemblage de charpente; ces logemens de bois pouvoient se démolir, se transporter et se redresser encore On a aujourd'hui dans la Russie de semblables maisons portatives. Lorsque la guerre du Péloponnèse fut déclarée, Periclès ordonna d'abattre dans toute l'Attique les maisons de bois, et d'en déposer les matériaux à Athènes, afin de les soustraire au feu de l'ennemi. Cette espèce d'architecture rustique paroît avoir été presque généralement adoptée dans les campagnes de la Grèce, où l'on démolissoit les villages pour les sauver de l'incendie, durant les guerres qui désolèrent si souvent ce pays. On appelle aussi *cabane*, tout assemblage de planches, dont on forme à la hâte des retraites de plusieurs genres. On place quelquefois des cabanes dans les jardins irréguliers. Les traducteurs appellent *tente* dans les versions d'Homère ce qu'ils devroient nommer cabane.

Cabinet, nom qu'on donne à un lieu dans lequel on conserve des tableaux, des dessins, des estampes, des médailles, des pierres gravées, des monumens de l'antiquité, des objets d'histoire naturelle, des modèles et autres curiosités semblables. On se sert de l'expression *cabinet de tableaux*, quand même la collection rempliroit un palais; ce mot date sans doute des temps où les arts ont commencé à fleurir, et où les collections ne pouvoient être fort nombreuses; on l'a conservé lors même que ces collections ont été agrandies au point qu'elles ont rempli de vastes appartemens. On dit aussi cabinet de physique, pour désigner un endroit dans lequel on a rassemblé une collection d'instrumens de physique, et qui est disposé pour y faire des expériences.

Le nom de cabinet se donne aussi à la pièce destinée à l'étude, à la serre des papiers, et à divers autres usages dont elle emprunte les noms. Les anciens avoient, comme nous, plusieurs genres de *cabinets*, qu'ils désignoient par différens noms. Le mot *cubiculum* paroît avoir été sou-

vent synonyme de ce que nous appelons cabinet ; mais le véritable cabinet chez les anciens s'appeloit *tablinum* ; le cabinet des tableaux s'appeloit *pinacotheca*. Vitruve conseille qu'ils soient spacieux et tournés vers le nord, pour que la lumière soit plus égale. *Exedra* étoit le nom donné à ce que nous appelerions *cabinets de conversation*.

Le *cabinet*, considéré comme lieu d'étude et de travail, est une des pièces essentielles et constitutives des appartemens modernes. Le cabinet doit être éloigné du bruit, autant que la disposition du bâtiment le permet : pour être commode il est ordinairement accompagné de trois petites pièces, l'*arrière-cabinet*, le *cabinet secret*, et le *serre-papier*. L'arrière-cabinet est consacré à la tranquillité et au travail du maître ; personne ne doit y entrer ; l'ameublement y est très-simple, et le luxe des ornemens y seroit déplacé. Comme l'arrière-cabinet n'est pour ainsi dire qu'un diminutif du grand cabinet, on pratique ordinairement dans la hauteur un plancher qui procure un serre-papier, où l'on communique par un petit escalier placé au fond de l'arrière-cabinet. Le cabinet secret est celui dans lequel on fait entrer les personnes qui ont quelque chose de particulier à dire ; cette pièce ne doit être ni grande, ni riche, ni somptueuse. Le serre-papier est la pièce où se mettent les papiers dont on a besoin journellement. Le cabinet proprement dit, où le lieu de travail et d'étude, ne sauroit avoir ni des proportions bien déterminées, ni des règles fixes de décoration ; sa grandeur et son caractère doivent dépendre de la qualité du propriétaire, de la nature de son état, et du genre de ses occupations. La meilleure exposition pour les cabinets de travail est celle du levant ; ceux de livres et de tableaux seront mieux exposés vers le nord : en y faisant venir le jour d'en haut, on a plusieurs avantages, d'abord on gagne de la surface, la lumière est plus uniforme, et on est moins exposé à la distraction.

Cabinet ; en terme de jardinage on appelle ainsi de petits bâtimens isolés en forme de pavillon, qu'on place à l'extrémité de quelque grande allée, dans un parc, sur une terrasse ou sur un lieu éminent. Lorsque ces pièces sont accompagnées de quelques autres, comme de vestibules, d'antichambres, garde-robes, etc., on les nomme Belvédères. *Voy.* ce mot.

Cabinets de treillage ; dans les jardins du genre peigné, ils font partie de la décoration des esplanades ; on les place ordinairement à l'extrémité de quelques grandes allées, qui alignent les principales enfilades, de manière qu'elles paroissent faire partie du tout ensemble lorsqu'on les apperçoit. Leur excessive dépense les a fait supprimer dans la plupart des jardins modernes.

Cabinet de verdure, espèce de berceau fait par l'entrelacement de branches d'arbres.

Cachée, épithète que les Italiens et les Allemands donnent aux quintes et aux octaves qui ne se trouvent pas réellement entre deux parties, mais qui s'y trouveroient si l'on remplissoit l'intervalle d'une de ces parties ou de toutes les deux.

Cacholong, c'est une variété du quartz agathe (*quartz agathe cacholong* d'Haüy) ; il est d'un blanc mat, opaque, et légèrement translucide au bord ; sa cassure est souvent luisante, et alors on peut le regarder comme une variété du Quartz résinite. Il sert souvent d'enveloppe aux *quartz agathe chalcédoine*, et sert ainsi à faire des camées. (*Voy.* Chalcédoine). On a cru faussement que c'étoit la matière des vases Murrhins. *Voyez* ce mot.

Cacophonie ; ce mot vient de

deux mots grecs, dont l'un signifie *mauvais*, et l'autre *voix*; il indique une union de plusieurs sons mal choisis ou mal accordés; on l'emploie au figuré, pour indiquer toute espèce de discordance dans les paroles et dans les actions.

Cadence, terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un accord parfait; ou, pour parler plus généralement, on appelle ainsi tout passage d'un accord dissonant à un accord quelconque; car on ne peut jamais sortir d'un accord dissonant que par ce qu'on appelle un *acte de cadence*, lequel résulte toujours de deux sons fondamentaux, dont l'un annonce la cadence et l'autre la termine.

La *cadence* harmonique, ou qui termine une phrase, a été divisée en plusieurs sortes, ayant chacune un nom relatif; plusieurs de ces noms sont hors d'usage, et quelques autres sont pris aujourd'hui dans une acception différente. On appeloit *cadence composée*, celle dont le dessus ou la basse continue étoit divisée en plusieurs notes; *cadence détournée*, la même qu'on appelle aussi *cadence rompue* et *interrompue*, dont le propre est de produire une surprise à l'oreille, de lui faire entendre une ondulation qu'elle n'attend pas, pour exprimer aussi quelque sentiment particulier; *cadence dominante*, celle où la basse continue faisant une *cadence parfaite*, le dessus s'arrêtoit sur la quinte de la tonique, au lieu de s'arrêter sur la tonique même; peut-être entendoit-on aussi par *cadence dominante* la *cadence irrégulière* d'aujourd'hui. On appeloit *cadence étrangère*, toute cadence qui se faisoit sur une autre finale que celle du mode; *cadence évitée* ou *feinte* (*Voy. cadence détournée* ci-dessus); *cadence hors du mode* (*Voy. cadence étrangère*, ci-dessus.). Avant Rameau on appeloit assez généralement *cadence irrégulière* toute cadence dont la finale n'étoit pas une des cordes essentielles du mode dominant; *cadence médiante*, celle qui étoit par rapport à la tierce ou *médiante*, ce que la cadence dominante étoit à la quinte; avant Rameau on appeloit *cadence régulière* celle qui étoit formée sur une des cordes essentielles du mode; *cadence simple*, celle où toutes les notes des différentes parties avoient la même valeur, ce qui faisoit, pour un moment, un vrai contre-point simple; *cadence trompeuse*, lorsqu'après l'accord de dominante tonique on mettoit une pause; au lieu de l'accord de la tonique on faisoit une *cadence trompeuse*.

En terme de chant *cadence* est un battement de gosier, que les Italiens appellent *trillo*, que nous nommons autrement *tremblement*, et qui se fait ordinairement sur la pénultième note d'une phrase musicale, d'où sans doute il a pris le nom de cadence; on dit: cette actrice a une belle cadence; ce chanteur bat mal la cadence, etc. Il y a deux sortes de *cadences*, l'une est la *cadence pleine*, elle consiste à ne commencer le battement de voix qu'après avoir appuyé la note supérieure; l'autre s'appelle *cadence brisée*, et l'on y fait le battement de voix sans aucune préparation. Le mot *tril* ou *trille*, qui est la traduction de l'italien *trillo*, est aujourd'hui d'un usage plus fréquent parmi les musiciens et les amateurs que le mot cadence, dont le peuple cependant se sert encore pour exprimer la même idée.

On trouve encore quelquefois une autre sorte de cadence qu'on appelle *cadence doublée*, apparemment parce que cet agrément se fait sur deux notes successivement.

Cadence, c'est une qualité de la bonne musique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un sentiment vif de la mesure, en sorte qu'ils la marquent et la

sentent tomber à propos sans qu'ils y pensent, et comme par instinct. Cette qualité, qui appartient à la poésie comme à la musique, est sur-tout requise dans les airs à danser. On dit : ce menuet marque bien la cadence ; cette chaconne manque de cadence. La cadence en ce sens étant une qualité, porte ordinairement l'article défini *la*, au lieu que la cadence harmonique porte, comme individuelle, l'article numérique. On dit *une cadence parfaite ; trois cadences évitées*, etc. etc.

Cadence signifie encore la conformité des pas du danseur avec la mesure marquée par l'instrument ; on dit il sort de cadence, il est bien en cadence. Mais il faut observer que la cadence ne se marque pas toujours comme se bat la mesure : ainsi le maître de musique bat le mouvement du menuet en frappant au commencement de chaque mesure ; au lieu que le maître à danser ne bat que de deux en deux mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du menuet.

Cadence. *Voy.* Agrément.

Cadencé ; une musique bien cadencée est celle où la cadence est sensible, où le rhythme et l'harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement. Le défaut de cadence, c'est-à-dire de régularité, de symétrie dans les phrases musicales, fait qu'un morceau manque de chant.

Cadenza ; mot italien, par lequel on indique un point d'orgue non écrit, et que l'auteur laisse à la volonté de celui qui exécute la partie principale, afin qu'il y fasse, relativement au caractère de l'air, les passages les plus convenables à sa voix, à son instrument ou à son goût.

Ce point d'orgue s'appelle *cadenza*, parce qu'il se fait ordinairement sur la première note d'une cadence finale, et il s'appelle aussi *arbitrio*, à cause de la liberté qu'on y laisse à l'exécutant de se livrer à ses idées, et de suivre son propre goût. On n'a point adopté généralement l'usage des points d'orgue ou de la cadenza dans la *musique vocale*, si ce n'est dans quelques airs de bravoure, qui ne sont, à proprement parler, que des sonates de voix.

Cadran ; en architecture se dit de la décoration extérieure d'une horloge, enrichie d'ornemens d'architecture ou de sculpture, comme le cadran du Palais à Paris, avec les attributs de la loi et de la justice, et les armes de Henri III, roi de France et de Pologne, ouvrage attribué au célèbre Germain Pilon ; celui de la Bastille, supporté par des prisonniers enchaînés. Ces sortes de décorations ne s'employent guère qu'aux monumens publics, et alors il est convenable de rendre leurs attributs relatifs aux différens caractères de l'édifice, et sur-tout que les ornemens soient unis avec des membres d'architecture qui paroissent liés au reste de l'ouvrage. Ces cadrans sont quelquefois surmontés par des lanternes dans lesquels sont pratiqués des carillons, comme on en voit à la Samaritaine.

Les cadrans solaires qui sont placés sur la surface perpendiculaire des murailles dans les grandes cours et les jardins des palais, ou qu'on pose sur des piédestaux, sont souvent ornés de figures, d'attributs, d'allégories et d'inscriptions relatives au sujet.

Cadre ; on appelle métaphoriquement cadre la réunion des accessoires qui environnent le sujet principal ; on donne aussi ce nom directement à tout ce qui entoure et borne un dessin (*Voy.* Bordure) ; enfin on appelle spécialement cadre la bordure de bois qui entoure un tableau, et le défend du choc des corps environnans ; cette bordure appelée cadre du mot *carré*, quoi-

qu'il y en ait de rondes, d'ovales, etc., selon la forme du tableau, est ordinairement dorée, ou noire avec une bordure d'or, ou en bois d'acajou ; les cadres dorés en plein sont ceux qui ornent le mieux un tableau : il faut que la largeur des cadres soit proportionnée au tableau, pour qu'elle ne l'écrase pas, ou qu'elle ne soit pas trop mesquine.

Caducée ; baguette au milieu de serpens entortillés. C'est l'attribut de Mercure (*Voy*. Dictionnaire de Mythologie). On le met aussi dans les devises sur les médailles, comme attribut du commerce, dont Mercure étoit le dieu : les monumens antiques nous font voir la véritable forme qu'il convient de lui donner.

Cæmentum ; on interprète ce mot par moëllons, parce que Vitruve oppose le *cæmentum* aux gros quartiers de pierre, et aux gros cailloux qui font avec le moëllon les trois espèces de *cæmentum* pris généralement. Le *cæmentum* en général signifie toute sorte de pierre qui est employée entière, et telle qu'elle a été produite dans la terre, quand même elle auroit reçu quelque coup de marteau, et auroit été grossièrement équarrie ; cela ne change point son espèce, et ne sauroit la faire appeler pierre de taille. La pierre de taille est ce que les latins appellent *politus lapis*, différente de celle qu'on appelle *cæsus*, en ce que cæsus est celle qui est seulement rompue par quelque grand coup, et que *politus* se dit de celle qui est exactement dressée par une infinité de petits coups. Nos maçons font trois espèces de ces pierres non taillées qui ont quelque rapport avec les trois espèces de *cæmentum* des anciens, mais elles en diffèrent par la grosseur. Les plus grosses sont les quartiers qu'ils appellent de deux et de trois à la voie. Les moyennes sont appelées *libages*, et les petites sont les moëllons. Vitruve, au sixième chapitre du septième livre, appelle les éclats de marbre que l'on pile pour faire le stuc, *cæmenta marmorea*.

Cafés ; ce sont des lieux publics qui doivent leur origine à l'usage du café ; ils consistent ordinairement en une ou plusieurs salles à rez-de-chaussée, remplies de tables et garnis de banquettes ou de siéges. Ces lieux servent autant à la conversation qu'à l'usage dont ils tirent leur nom. Leur décoration est susceptible de goût et d'agrément ; l'arabesque y trouve naturellement place et y est fréquemment employé.

Caisse de Cypselus. *V*. Coffre de Cypselus.

Caisse ; c'est dans chaque intervalle des modillons du plafond de la corniche corinthienne un renfoncement qui contient une rose.

Caisson, nom qu'on donne à cette partie du plafond qui se renfonce en creux, et qui se distribue en compartimens symmétriques, quels que soient leur forme et leur décoration. Ce mot est dérivé de caisse, nom qu'on donne aussi à ces renfoncémens, parce qu'ils ont l'apparence de boîtes ou d'espèces de coffres. On doit chercher l'origine du caisson dans la charpente ou dans les assemblages de bois qui formèrent les premières constructions. Les solives d'un plancher, disposées également et coupées par d'autres solives dans lesquelles elles s'emboitent, forment naturellement des caissons. Dans beaucoup de pays et sur-tout en Italie, les plafonds de tous les appartemens, de toutes les chambres, sont faits de cette sorte. Les solives du plancher n'y sont recouvertes par aucun enduit.

Calabis, selon Meursius, dans son *Orchestra*, c'étoit une chanson et une danse des Laconiens, dont ils se servoient dans le temple de Diane Dearhéatis.

Calathus, corbeille dans laquelle les femmes de l'antiquité pla-

çoient la laine qu'elles travailloient, ainsi que leur ouvrage. Le calathus étoit ordinairement de roseaux ou de baguettes légères de bois ; il étoit consacré à Minerve, parce qu'on attribuoit à cette déesse l'invention de ces travaux. Ce mot étoit encore employé pour désigner la corbeille sacrée de Cérès, qu'on promenoit sur un char sacré dans une procession solennelle, le soir du quatrième jour des fêtes des mystères d'Eleusis. Ce calathus étoit une représentation de celui dans lequel Proserpine recueilloit des fleurs, lorsque Pluton l'enleva. Spanheim, dans ses notes sur l'hymne de Callimaque à Cérès, prétend que ce calathus n'étoit pas promené sur un char attelé de taureaux. Lorsque le luxe et les arts eurent fait plus de progrès, on imita en lames d'argent les petites baguettes du calathus. Les vases grecs nous offrent les figures de plusieurs calathus ; on le voit souvent parmi les instrumens des femmes sur les bas-reliefs qui représentent Achille découvert à Scyrus parmi les filles de Lycomèdes (*Voy.* mon Dictionnaire de Mythologie au mot Achille). On appelle aussi calathus une espèce de panier qui se voit sur la tête de plusieurs statues de divinités, telles que Sérapis, Junon de Samos, et Diane d'Ephèse. On le nomme aussi Modius. *Voyez* ce mot et les noms Sérapis, Junon et Diane, dans mon Dictionnaire de Mythologie.

Calcédoine. *Voyez* Chalcédoine.

Caldarium, ce mot et celui *Laconicum*, sont quelquefois synonymes et se traduisent par *Etuve*. C'étoit un lieu où l'on échauffoit seulement l'air pour faire suer. Cependant Vitruve emploie le mot *Caldarium*, pour désigner le bain chaud. *Voy.* Bains.

Calice. *Voy.* Calyce.

Calique. Du temps d'Athénée il existoit encore des vers de Stésichore, dans lesquels il étoit parlé d'une chanson nommée *calique*.

Callinique, nom d'un air de danse des anciens, qui s'exécutoit sur des flûtes, au rapport d'Athénée.

Calotte, sous ce nom on désigne une voûte sur un plan circulaire qui a peu d'élévation de cintre. C'est aussi la partie supérieure d'une voûte sphérique ou sphéroïde, inscrite dans un carré ou un polygone régulier quelconque. Les voûtes en calotte ont l'avantage de réunir la solidité et l'œconomie. Les efforts qui résultent de ces voûtes combinées se détruisent mutuellement ; les murs et les points d'appui qui les soutiennent ont besoin de moins d'épaisseur que pour toute autre combinaison de voûtes.

Calque ; on appelle un calque un dessin produit par l'action de Calquer. *Voy.* Calquer, Calquoir.

Calquer ; opération par laquelle on fait passer en quelque façon mécaniquement le trait d'une figure ou de quelque partie d'un dessin ou d'un tableau sur un papier, un vélin, une toile, etc. Cette opération se fait par plusieurs moyens, soit au moyen de papier huilé ou vernissé sur lequel on trace le calque, et d'où on décalque le dessin sur un autre papier, soit en frottant le revers du papier sur lequel est fait le dessin, de sanguine, ou de mine de plomb en poudre, en l'appliquant ensuite sur un papier blanc et en passant légèrement une pointe non coupante sur le trait qu'on veut calquer et qui s'imprime ainsi sur le papier blanc ; ce trait calqué est plus ou moins exact, plus ou moins spirituel, plus ou moins utile, en raison de ce que celui qui calque a de connoissance et d'habitude de l'art du dessin. Il faut que celui qui calque, soit capable d'imiter, sans calquer, le dessin qu'il veut copier, au moins jusqu'à un certain point d'exactitude. Un homme qui calque

sans savoir dessiner, ressemble à celui qui copieroit ou liroit un ouvrage écrit dans une langue qu'il ne comprend point. L'opération de calquer qui n'est bonne à rien à celui qui ne sait rien, et qui souvent est peu nécessaire à celui qui sait, est employée dans les arts, parce qu'il y a un assez grand nombre de circonstances dans lesquelles ceux qui pratiquent la peinture et les branches des arts qui en dérivent, sont obligés de ménager des instans précieux; et il en est où il est important pour eux de parvenir promptement à une exactitude d'imitation qu'on pourroit appeler géométrique. La gravure en offre les plus fréquens exemples. Le calque est utile pour avoir une copie fidelle des vases grecs.

Calquoir, est une pointe émoussée, ou bien un peu arrondie, ensorte qu'elle ne puisse ni piquer, ni couper, dont on se sert pour calquer: on en fait d'acier, d'ivoire, de buis et de cuivre.

Calvaire; on appelle ainsi dans les pays catholiques certaines chapelles de dévotion, où sont représentés les mystères de la passion. On les place ordinairement sur des collines et dans des lieux élevés, pour mieux rappeler l'idée du calvaire où Jésus-Christ fut mis en croix proche de Jérusalem. Le mot de calvaire vient de *calvarium*, dérivé de *calvus*, chauve; parce que le haut de ce tertre étoit stérile et destitué de verdure; c'est aussi ce que signifie le mot hébreu *golgotha*. La dévotion a multiplié en Italie, ces sortes de monumens pieux. Il s'en trouvoit un près de Paris au Mont-Valérien.

Calyce; vase d'église qui sert dans la célébration de la messe à la consécration: il étoit primitivement de bois, et est ordinairement d'argent, de vermeil ou d'or. Les calyces qu'on peut considérer comme objet d'art, sont ceux dont la coupe est supportée par un pied, accompagné d'ornemens analogues à son usage. *Voy.* Orfèvrerie.

Calyce; chanson pour les femmes; il faut qu'elle soit très-ancienne, puisqu'Athénée dit que les femmes la chantoient autrefois.

Calyx. Les tuyaux au moyen desquels l'eau couloit des *castellum* ou châteaux d'eau des aqueducs, ne tenoient pas immédiatement à ces constructions mêmes; mais dans les murs latéraux du castellum, on fixoit une espèce de robinet, appelé *calyx*, et c'est à ce calyx que tenoit le tuyau. La raison de cet arrangement étoit que ceux qui avoient la surveillance de ces tuyaux les contrefaisoient quelquefois, augmentoient ou diminuoient leur diamètre pour fournir un plus ou moins grand volume d'eau que les tuyaux ne devoient fournir suivant les réglemens. Cela ne pouvoit pas avoir lieu en employant des robinets ou calyx coulés en laiton. Lorsqu'on avoit donné à l'ouverture de ces *calyx* le diamètre fixé par les lois, on y appliquoit un timbre pour empêcher toute supercherie. La longueur d'un *calyx* étoit au moins de douze pouces; le diamètre différoit selon le volume d'eau qu'on vouloit fournir. La manière de placer le calyx donnoit le pouvoir d'accélérer ou de retarder la chute de l'eau. Lorsqu'on lui donnoit une direction horizontale de manière à former un angle droit avec le castellum, l'eau en sortoit avec le même degré de vîtesse qu'elle y entroit. Lorsque le bout extérieur penchoit en bas, l'eau avoit une petite chute et couloit avec plus de vîtesse. Lorsque le bout extérieur au contraire étoit plus élevé que celui du dedans, la vîtesse de l'eau étoit diminuée.

Camayeu. Dans son acception primitive, le camayeu est une imitation faite par le moyen d'une seule couleur, variée par le seul effet

du clair-obscur, c'est-à-dire, plus clair ou plus ombrée; c'est ce que les Grecs appellent MONOCHROMES. (*Voy.* ce mot.) On a compris ensuite sous la dénomination de *camayeu*, des peintures de deux et de trois couleurs, mais dans lesquelles on n'a pas pour but d'imiter la couleur naturelle des objets. C'est ainsi qu'on dit *camayeu* bleu, verd, rouge, etc. des peintures en *camayeu*. On possède à la bibliothèque nationale, de superbes Heures de Louis XIV dont chaque page est entourée d'un camayeu de couleur différente. Une manière de critiquer et de désapprouver un tableau trop égal de couleur, est de dire qu'il n'est qu'un camayeu.

Les dessins faits à la *sanguine*, à la *pierre noire*, à la *mine de plomb*, aux *différens crayons*, au *bistre*, à l'*encre*; la plupart des *gravures*, des *tontisses*, des papiers teints, des étoffes travaillées ou brodées, peuvent, à certains égards, être compris dans les camayeux. Une grande partie des toiles peintes, les damas mêmes, etc. offrent des *camayeux*, et représentent plus ou moins bien, par nuances d'une, de deux ou de trois couleurs, les divers objets dont ils sont ornés. Il y avoit un temps où le mauvais goût avoit inspiré pour les camayeux une préférence qui étoit fort contraire aux progrès de la peinture. L'usage des *camayeux* devint tellement à la mode, qu'on les substituoit presque par-tout à la véritable peinture, ce qui ne pouvoit qu'enfanter une multitude d'ouvrages bizarres, et amener la barbarie. Comme ces camayeux dont on se servoit, sur-tout pour la décoration, n'avoient aucune relation avec les couleurs de la nature, il en résultoit que le plus souvent il n'y avoit que des artistes médiocres qui les exécutassent, et ceux-ci avec quelques idées du clair-obscur se croyoient autorisés à altérer les formes, comme ils altéroient la couleur. Au reste il est de certains *camayeux* nécessaires dans les embellissemens des théâtres, dans les fêtes, les spectacles, les décorations; ils sont estimables lorsqu'ils imitent avec art et avec intelligence des stucs, des bas-reliefs, des ornemens de bronze et de marbre, des camées et autres objets semblables. Ces genres sont autorisés, parce que ce sont des imitations, des représentations d'objets réels, et non pas des matières, des substances, des couleurs fantastiques et absolument arbitraires. Les rehaussés d'or entrent dans le genre des *camayeux*, et peuvent être heureusement employés dans les plafonds. Un camayeu peint en gris s'appelle GRISAILLE; lorsqu'il est peint en jaune, on le nomme CIRAGE. *Voy.* ces mots.

CAMÉES; on appelle ainsi ordinairement les pierres en relief; mais ce nom convient plus particulièrement à celles qui ont des couches de différentes couleurs; on voit même que celles-ci ont été nommées ainsi, quoique gravées en creux, pourvu que les couleurs des couches fussent différentes, et que l'artiste en eût profité. Aujourd'hui on ne donne plus le nom de camée qu'aux pierres en relief. On a beaucoup disserté sur l'origine du mot camée. Ce mot ne se prononçoit pas autrefois en français de cette manière. On disoit *camayeux*, et ce mot est resté pour les tableaux monochromes, c'est-à-dire, d'une seule couleur. Selon Ducange on trouve ce mot écrit de différentes manières, *camæus*, *camahutus*, *camahelus*, *camaholus* et *camaheu*; ces derniers mots étoient dans l'inventaire de la Sainte-Chapelle de 1376. Selon Gaffarel on disoit aussi gamahé. D'après d'anciens minéralogistes, Lessing cite encore les noms suivans, *camehuja*, *gemohuida*, *gemmahuija*; d'après tout ce qu'on sait, il paroît constant que ce mot n'est

guère plus ancien que le 14e siècle. Selon les uns il est d'origine hébraïque, et on pense qu'il nous a été transmis par les Juifs qui faisoient autrefois le commerce des pierreries. D'autres le dérivent d'un mot grec qui signifie *par terre*, à cause du creux que la gravure produit dans les pierres; d'autres le dérivent d'un mot grec qui signifie brûlure, à cause de la teinte enfumée d'une des couches de la sardonyx. Lessing pense qu'il n'est que l'abrégé de ces deux mots, *gemma onychia*, dont on a fait *gemmahuja*, puis *camehuja* et *camayeu*, d'où se sont formés le mot rabbinique *kamia*, et le mot allemand *gammenhü*, dont Gessner s'est servi au 16e siècle, l'italien *cameo*, et enfin le mot français *camée*. M. de Veltheim pense que ce mot vient de l'hébreu *camea*, en arabe *camaa*, qui signifie une amulette; et comme ces amulettes étoient de sardonyx, et gravées en relief, il pense que les pierres de cette espèce ont été depuis appelées camées. Quelle que soit l'origine du nom, le travail des camées s'exécute comme celui des pierres en creux et presqu'avec les mêmes outils. Comme le graveur voit continuellement l'effet et les progrès de son ouvrage, il n'a pas besoin d'en tirer des empreintes comme dans la gravure en creux.

Dans la gravure des camées l'art ne se borne pas à imiter le modèle qu'on a sous les yeux, il faut encore tirer parti des couleurs de la pierre, les distribuer dans des places convenables, et les adapter d'une manière si naturelle qu'on ne puisse presque oser décider si c'est un effet de l'art ou un jeu de la nature. Tantôt une figure taillée dans une couche blanche paroît sur un fond coloré; dans d'autres, les couleurs plus diversifiées font naître une foule d'accidens. Une tête a la barbe, les cheveux, la draperie, la chair même, de couleurs qui approchent du naturel. D'autres camées composés de quatre couches offrent des accidens encore plus remarquables. Telles sont, la belle apothéose d'Auguste et celle de Germanicus au cabinet des antiques de la bibliothèque nationale; celle d'Auguste au cabinet de Vienne; un autre camée qui représente Rome et Auguste, et qui se trouve dans le même cabinet, etc. etc.

Les pierres en relief ont le défaut de se fragmenter plus facilement que les pierres en creux; cependant quoique leur nombre soit bien moins considérable que celui des pierres en creux, il en reste beaucoup d'antiques; cependant on voit dans les cabinets beaucoup de camées qu'on suppose antiques et qui ne remontent pas au-delà du 15e siècle. On trouve aussi dans les cabinets des pierres qui sont en creux d'un côté, et en relief de l'autre; le côté creux est ordinairement moderne. Mariette juge la gravure en creux plus difficile que l'autre. Natter, dont l'autorité doit ici être d'un grand poids, les estime toutes deux d'une égale difficulté. Le travail des camées paroît exiger plus de temps; et ils sont beaucoup plus recherchés par les curieux, parce qu'ils peuvent servir à l'ornement des vases, des bijoux, et à toutes sortes de parures. Ces parures étoient très en usage dans le 16e siècle; le goût en avoit passé, la mode en est revenue en France depuis les guerres d'Italie.

CAMERA. Selon Servius, ce mot vient de *camerus* qui signifie *courbé*. Vitruve oppose les *lacunaria* aux planchers voûtés qu'il appelle *cameræ*. On a déjà vu au mot CAISSON que lacunar signifie le renfoncement produit par les solives d'un plancher, quoique ces renfoncemens fussent pratiqués également dans les planchers plats et dans les voûtes; néanmoins les anciens appeloient *lacunar* un plafond, et

camera une voûte. *V.* LACUNAR.

CAMERGO, espèce d'air de danse dont la mesure est à deux temps, et le mouvement *allegro assai* ou *poco presto*.

CAMINUS; c'est à tort que de l'emploi de ce mot dans les auteurs anciens, on a voulu conclure qu'ils ont connu les CHEMINÉES (*Voy.* ce mot). M. Beckmann a très-bien prouvé qu'elles n'étoient pas connues des anciens Grecs, et que le mot *capnodoché*, qu'on a aussi quelquefois traduit par cheminée, ne désignoit qu'une ouverture dans le toit, qu'on pouvoit fermer par une espèce de soupape, et par laquelle on donnoit issue à la fumée produite par le feu allumé dans les chambres pour les chauffer, ou dans les cuisines. Un passage des guêpes d'Aristophanes et une épigramme grecque, font voir qu'on faisoit sortir la fumée par la fenêtre. Le mot *caminus*, comme M. Beckmann l'a très-bien établi, signifie un fourneau de chymiste qui sert à faire fondre les métaux, ou un foyer peu élevé qu'on plaçoit au milieu des chambres pour y placer le feu. Si les Romains avoient eu de véritables cheminées, telles que sont les nôtres, leurs auteurs ne parleroient pas aussi souvent qu'ils le font des inconvéniens de la fumée, qui en effet devoit être bien incommode; s'ils avoient connu l'usage des cheminées, le conseil de Columelle de donner beaucoup d'élévation aux cuisines afin que le feu n'atteigne pas au plafond, n'auroit pas eu de but; Vitruve, en parlant des ornemens des chambres, n'auroit pas eu besoin d'observer que dans les chambres dans lesquelles on fait du feu, sur-tout dans les salles à manger d'hiver, il ne faut pas suspendre de tableaux, et qu'il faut laisser les corniches et les moulures unies et sans ornemens de sculpture, parce que la fumée gâteroit tout. On sait d'ailleurs que l'atrium étoit presque toujours rempli de fumée qui y entroit des chambres situées autour, et qui noircissoit ainsi les images des ancêtres qu'on y exposoit, et qui par cette raison portent souvent le surnom de *fumosæ* (enfumées). (*Voyez* ATRIUM.). Cela conduit naturellement à la question de savoir par quels moyens les anciens échauffoient leurs appartemens. Cela se faisoit, soit par l'effet du soleil, soit par des procédés artificiels. On donnoit aux chambres destinées pour être habitées en hiver, une exposition telle qu'elles avoient le soleil en entier, ou du moins que les rayons du soleil y étoient renvoyés de quelques autres édifices bâtis auprès. L'exposition des salles à manger pour l'hiver étoit vers le sud-ouest, c'est-à-dire, la région où le soleil se couche en hiver, afin que ces chambres pussent être chauffées dans l'après-midi et vers le soir, aux heures où les Romains avoient coutume de prendre leur repas principal. Pline fait mention de plusieurs chambres semblables qui se trouvoient dans sa maison de campagne, et qui recevoient une chaleur extrêmement agréable par les seuls rayons du soleil. On donnoit à ces chambres le nom de *heliocaminus*. Lorsqu'on vouloit chauffer les chambres par des moyens artificiels, on se servoit le plus souvent d'un bassin rempli de braise qu'on plaçoit soit sur le pavé de la chambre à chauffer, soit sur un petit foyer destiné à cet usage, et qu'on nommoit *caminus*. Dans les ruines d'Herculanum, on a trouvé un de ces bassins carré en bronze. (*Voy.* BRASIER). Une autre manière de chauffer les appartemens, étoit celle d'établir un hypocaustum au-dessous des chambres à chauffer. *Voy.* HYPOCAUSTUM.

CAMPAGNE. *Voyez* MAISON DE CAMPAGNE, MAISON DE PLAISANCE, VILLA, VIGNE.

Campane, terme d'architecture. Ce mot se tire du latin *campana*, qui signifie *cloche*. On appelle ainsi le corps du chapiteau corinthien et celui du composite, parce qu'ils ressemblent à une cloche renversée.

Campanile, mot transporté de l'italien en français, qui est synonyme de clocher; et qui signifie un édifice destiné à suspendre les cloches. On donne ce nom particulièrement à des tours rondes ou carrées, bâties tout près des églises, mais dont elles ne font point partie. L'Italie est remplie de ces édifices. Les campaniles font l'ornement des villes, qui toutes ont cherché à s'y surpasser en hauteur, en richesse et en magnificence. On vante surtout le campanile de Crémone, celui de Florence, celui de Bologne, celui de Pise. La grande élévation, jointe au peu de base, a occasionné à plusieurs de ces édifices en Italie, un affaissement sensible, et des hors d'à-plomb très-remarquables. On trouve que plusieurs campaniles ont subi une inclinaison plus ou moins considérable. Cet effet est sensible à ceux de Ravenne, de Padoue et de Sainte-Agnès à Mantoue, mais particulièrement à ceux de Bologne et de Pise.

Camp Prétorien; c'étoit chez les Romains une grande enceinte de bâtimens qui renfermoit plusieurs habitations pour loger les soldats de la garde. Il reste encore des vestiges du Camp Prétorien dans la villa Hadriani, à Tivoli.

Canal, ornement d'architecture en forme de conduit pratiqué dans les chapiteaux.

Canal de larmier; c'est la partie saillante du plafond creusé d'une corniche, qui, suivant les termes de l'art, fait la mouchette pendante.

Canal de volute; c'est dans la volute ionique, la face des circonvolutions couronnée par une petite moulure carrée qu'on nomme **Listel**. *Voy.* ce mot.

Canara. *Voy.* **Architecture indienne**.

Canarder; c'est en jouant du haut-bois, tirer un son nasillard et rauque, approchant du cri du canard: c'est ce qui arrive aux commençans, et sur-tout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche des lèvres. Il est aussi très-ordinaire à ceux qui chantent la haute-contre de *canarder*, à cause du son nasard que prend leur voix.

Candélabres ou Lychnuchi, (*V.* ce mot), c'étoient les pieds sur lesquels on plaçoit les lampes destinées à éclairer un appartement, lorsqu'on ne vouloit pas les attacher au plafond, à la manière de nos lustres, ni les placer immédiatement sur la table. Ces candélabres étoient destinés tantôt pour une seule lampe, tantôt pour plusieurs. Les premiers avoient trois parties; le *fût*, qui s'élevoit au-dessus d'un *piédestal*, placé communément sur trois pattes de lion ou d'un autre animal. Ce fût étoit surmonté d'un vase terminé en plateau, sur lequel on plaçoit la lampe. Lorsque le candélabre étoit destiné à supporter plusieurs lampes, cette dernière partie étoit remplacée par plusieurs bras, appliqués au fût, et servant à y attacher les lampes. La forme des candélabres étoit très-variée; tantôt ils ressembloient à un roseau, tantôt à un tronc d'arbre avec ses branches, ou bien à des pilastres. Le plus fréquemment on leur donnoit la forme de colonnes cannelées. Quelques-uns étoient disposés de manière à pouvoir abaisser et élever la lampe; ceux-ci avoient le fût quarré. Il recevoit une autre tige fixée au plateau supérieur, et arrangée de manière à pouvoir glisser dans l'intérieur du fût, et à être arrêtée à volonté par une vis. Quelquefois le fût étoit composé de dif-

férentes parties, chacune terminée par une coupe ou par un plateau. Cette forme de candélabres avoit un but d'utilité, sur-tout quant à ceux qui servoient dans l'intérieur des maisons. Lorsqu'on avoit besoin d'être éclairé plus bas, on n'avoit qu'à ôter une ou deux parties du fût. Sur les autres plateaux ou coupes qui se trouvoient aux différentes parties du fût, on pouvoit encore placer tout ce qui servoit pour allumer, entretenir ou éteindre la lampe; si du reste un peu d'huile couloit de la lampe, elle étoit arrêtée par ces coupes, et ne pouvoit parvenir jusqu'au pied du candélabre, qu'il étoit essentiel de tenir propre, parce que c'étoit la partie à laquelle on touchoit le plus souvent, lorsqu'on vouloit changer sa position. Homère, dans l'Odyssée, en décrivant le palais d'Alcinoüs, roi de Corcyre, parle de candélabres formés de statues en or, et représentant un jeune homme placé sur un autel, pour tenir dans ses mains des flambeaux allumés. Quoique ce luxe ne convienne pas au temps dont parle Homère, le passage de ce poëte prouve que dans son temps on exhaussoit les lumières, en élevant sur des autels le bois qu'on brûloit, ou en faisant monter sur un endroit élevé des esclaves qui tenoient des flambeaux, et qui faisoient la fonction de candélabres; on les remplaçoit à mesure qu'ils étoient fatigués. Plusieurs bas-reliefs nous font voir que non-seulement les candélabres employés dans les temples, mais aussi ceux des maisons particulières, étoient très-élevés. On peut se faire une idée des candélabres dont on se servoit dans les temples, par ceux qu'on voit dans le temple de Vénus Paphia, sur plusieurs médailles de Septime Sévère et de ses fils. Deux autres, qu'on voit dans une peinture d'Herculanum, soutiennent deux lampes en forme de colombes, et sont riches et très-ornés. Sur le portique du Panthéon on observe de beaux candélabres sculptés, au-dessus desquels sont placées des lampes triangulaires d'une très-belle forme. Ces candélabres ressemblent beaucoup à ceux qu'on voit figurés dans le IVe volume du Musée Pio-Clémentin. Parmi les monumens d'Herculanum, on trouve beaucoup de candélabres d'une forme élégante.

Les trépieds qui servoient pour soutenir les lampes, ainsi que les candélabres, étoient faits en bronze; ces derniers étoient aussi quelquefois en fer. On les imitoit en marbre. Souvent ils étoient ornés de feuillages et de fleurs, mêlés quelquefois de masques; on en trouve aussi qui sont ornés de métaux de différentes couleurs. Les candélabres employés dans les temples étoient les plus magnifiques; souvent ils étoient en or, et enrichis de pierres précieuses. Cicéron parle d'un de ces candélabres ornés des plus belles pierres précieuses, qu'un fils d'Antiochus avoit destiné pour le temple de Jupiter Capitolin, à Rome. Les plus beaux candélabres que les Romains estimoient, surtout à cause du beau travail, étoient fabriqués à Tarente et dans l'île d'Ægine. La fabrique de Tarente se distinguoit sur-tout par la belle forme des candélabres, celle d'Ægine par le soin qu'on mettoit à terminer les ornemens.

Les candélabres qui servoient à brûler des parfums, étoient plus petits, et n'alloient que jusqu'à mi-corps de la personne qui les offroit. On employoit souvent à cet usage la base des candélabres.

Les lamptères, que, selon Homère, on plaçoit ordinairement dans les salles pour les éclairer, n'étoient autre chose que des autels, sur lesquels on brûloit des bois bitumineux, dont la flamme servoit également à éclairer et à échauffer une pièce.

Le Muséum des arts possède de

superbes candélabres antiques en marbre. Dans le deuxième volume des antiquités d'Herculanum, des candélabres en bronze, les figures placées sur la base des candelabres, sont souvent imitées d'après l'ancien style; ce qui pourroit faire présumer qu'on vouloit par-là indiquer l'antiquité de l'usage des candélabres. Les candélabres servent quelquefois d'ornement à la frise des frontons des temples; on en voit sur le portique du Panthéon à Rome, qui supportent des guirlandes.

Candelabre. En architecture, on donne le nom de candélabre à un amortissement en forme de grand balustre.

Canephore. On confond souvent, et mal-à-propos, dans la décoration, les canephores avec les Caryatides. (*Voy.* ce mot.) Cette erreur vient de la ressemblance d'attitude, et de l'application tout-à-fait abusive que quelques modernes ont fait de ces figures au support des édifices, pour lequel elles ne furent jamais destinées. C'est ainsi qu'on voit dans la *villa Albani*, quatre canephores antiques, servir de caryatides à deux espèces de petites grottes, pratiquées vers l'entrée du parterre. Cependant ces belles figures ne furent point sculptées par les anciens dans cette intention, et elles ne remplissent là cette fonction que par le caprice de l'architecte moderne, qui, en les ajustant ainsi, a dénaturé leur caractère. Les canephores étoient des jeunes garçons ou des vierges, qui portoient sur leur tête les corbeilles destinées à contenir les choses nécessaires aux sacrifices. Cicéron, dans la quatrième de ses oraisons contre Verres, nous apprend que Polyclète avoit fait deux statues de bronze, qui représentoient des jeunes filles portant des paniers. On voyoit au rapport de Pline, dans les édifices d'Asinius, des canephores de la main de Scopas. Les canephores de la villa Albani pourroient bien être des copies de celles de Polyclète; elles ne seroient pas indignes de la réputation de ce grand statuaire.

Canevas, nom qu'on donne à des mots sans aucune suite, que les musiciens mettent sous un air qu'ils veulent faire chanter après qu'il aura été exécuté par l'orchestre et la danse. Ces mots servent de modèle au poète, pour en arranger d'autres de la même mesure, et qui forment un sens: la chanson faite de cette manière s'appelle aussi *canevas* ou *parodie*. Un poète, qui en même temps est musicien, se gardera bien de parodier sur *canevas*, il parodiera sur la musique même. Il est impossible de bien saisir le caractère d'un air, en le parodiant d'après des paroles. Un morceau de chant simple peut être parodié heureusement par celui qui en sait très-bien l'air, qui a l'oreille harmonique et le sentiment de la musique; mais si le morceau a des accompagnemens qui signifient quelque chose, on ne pourra en faire une parodie passable sans être très-bon musicien.

Cannelures; canaux ou cavités longitudinales, taillés perpendiculairement ou en spiral le long du fût d'une colonne, d'un pilastre, sur divers membres d'architecture, autour des vases et sur la superficie de plusieurs autres objets. Dans les supports des édifices ægyptiens on trouve tout ce qui a pu donner naissance aux *cannelures*; mais on y chercheroit en vain cette manière de ciseler le fût des colonnes; les Perses, plus abondans que les Ægyptiens, et plus recherchés dans la décoration de l'architecture, portèrent le luxe des cannelures à un degré qui se ressent assez du goût exagéré de l'Orient; on compte aux colonnes de Persépolis jusqu'à 40 cannelures. Les Grecs furent plus économes de ce genre d'ornement.

sur-tout dans l'ordre dorique, où il s'en trouve pour le moins 16, et au plus 20. L'usage d'admettre à cet ordre des cannelures, paroît aussi ancien que lui-même, du moins on en voit aux plus anciens monumens doriques. Dans le grand nombre de monumens grecs de ce genre parvenus jusqu'à nous, il s'en trouve à la vérité quelques-uns sans cannelures dans la longueur du fût des colonnes; mais des indications de cannelures commencées ne permettent pas de douter que l'intention étoit réellement de les continuer dans toute la hauteur. Les colonnes doriques, selon les préceptes de Vitruve, doivent avoir 20 cannelures; la manière des Grecs étoit de les faire très-peu concaves dans cet ordre, et de les tailler à vive arête, à peu-près semblables à celles que Servandoni a fait tailler aux colonnes du péristyle de Saint-Sulpice à Paris. Les cannelures des ordres ionique et corinthien diffèrent des cannelures doriques, par le nombre, la forme et la susceptibilité d'ornemens; dans ces deux ordres leur nombre est de 24 et quelquefois de 32, selon Vitruve et les modernes; leur forme a aussi un caractère particulier, elles ne sont pas légèrement creusées comme au dorique, mais leur enfoncement est ordinairement de tout le demi-cercle, ou bien d'une portion de cercle soutenu par le côté d'un triangle équilatéral inscrit. Aux ordres ionique et corinthien les cannelures sont séparées entre elles, non plus par une simple arête comme au dorique, mais par un listeau ou listel, qui fait ce qu'on appelle la côte. La méthode la plus ordinaire d'orner les cannelures ionique et corinthienne, est de remplir leur cavité d'une rudenture, c'est-à-dire d'une sorte de bâton simple, ou taillé en manière de corde; c'est ce qui fait appeler rudentées les colonnes où sont ces espèces d'ornemens. (*Voy.* RUDENTURE.) L'objet principal de cette pratique est de donner plus de solidité aux parties inférieures de la colonne, et particulièrement de fortifier les côtes des cannelures, qui sans cela seroient exposées à être fracturées, et à éprouver tous les accidens qui peuvent menacer des colonnes placées en bas. D'après cela on peut dire que les cannelures rudentées ne doivent s'employer que dans les colonnes qui sont au rez-de-chaussée, c'est-à-dire en danger d'être heurtées, et non dans celles que leur élévation sur des piédestaux met hors d'un pareil risque, ou qui se trouvent appliquées à un second ordre; ensuite que les rudentures ne doivent occuper que la partie inférieure des cannelures, puisque le besoin qui les motive dans cette même partie de la colonne, ne subsiste plus par rapport à la portion du fût que la hauteur met hors de la portée de tout accident. Si l'on veut voir de combien de manières on peut enrichir les cannelures, il faut considérer l'ordre ionique du château des Tuileries du côté du jardin, qu'on ne peut cependant citer que pour l'exécution, et non pour le goût, qui les y a prodigués avec peu de discrétion. Ce qui a été dit des cannelures par rapport aux ordres ionique et corinthien, s'applique en entier à celles de l'ordre composite. Quant à l'ordre toscan, il n'en comporte pas d'après les règles de progression de richesse, déterminée entre les cinq ordres; et si on lui en donnoit, la simple austérité de cet ordre ne permettroit de lui adapter que les cannelures doriques, ou celles à pans. Les cannelures s'appliquent quelquefois aux colonnes, moins par un motif d'embellissement, que pour faire croire à l'œil leur diamètre plus grand qu'il ne l'est en effet. On appelle *cannelures à côtes*, celles qui sont séparées par des listels de certaine

largeur, ornés quelquefois d'astragales ou baguettes, de côté ou dessus, comme on en voit aux deux colonnes du sanctuaire de l'église de Sainte-Marie de la Rotonde à Rome. *Cannelures à vive-arête*, celles qui ne sont point séparées par des côtes : ces cannelures sont propres à l'ordre dorique. Les *cannelures de gaîne*, *de terme* et *console*, sont plus étroites par le bas que par le haut. On appelle *cannelures ornées*, celles qui ont dans la longueur du fût de la colonne, ou par intervalle, ou enfin depuis le tiers d'en bas, de petites branches ou bouquets de laurier, de lierre, de chêne, etc., ou fleurons et autres ornemens, qui sortent le plus souvent des roseaux ou bâtons formant la rudenture. On désigne les *cannelures plates* faites en manière de pans coupés, au nombre de seize, comme l'ébauche d'une colonne dorique : on peut aussi nommer cannelures plates, celles qui sont creusées carrément, en manière de petites facettes ou demi-bâtons dans le tiers inférieur du fût, comme aux pilastres corinthiens du Val-de-Grace à Paris. Les *cannelures rudentées* sont remplies de bâtons, de roseaux et de cablés jusqu'au fût de la colonne. Les *cannelures torses* sont celles qui tournent en vis ou ligne spirale à l'entour du fût d'une colonne ou d'un vase.

CANON ; c'étoit dans la musique ancienne une règle ou méthode pour déterminer les rapports des intervalles. L'on donnoit aussi le nom de canon à l'instrument par lequel on trouvoit ces rapports, et Ptolemée a donné le même nom au livre que nous avons de lui sur les rapports de tous les intervalles harmoniques. En général on appeloit *sectio canonis*, la division du monochorde par tous ces intervalles, et *canon universalis*, le monochorde ainsi divisé, ou la table qui le représentoit *Voyez* MONOCHORDE.

CANON, en musique moderne ; est une sorte de *fugue* qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les parties, partant l'une après l'autre, répètent sans cesse le même chant. Les canons les plus aisés à faire et les plus communs, se prennent à l'unisson ou à l'octave, c'est-à-dire, que chaque partie répète sur le même ton le chant de celle qui la précède ; lorsqu'on exécute un tel canon, celui qui doit chanter le premier part seul, chantant de suite l'air entier, et le recommençant aussi-tôt sans interrompre la mesure ; dès que celui-ci a fini le premier couplet, qui doit servir de sujet perpétuel, et sur lequel le canon entier a été composé, le second entre, et commence ce premier couplet, tandis que le premier entré poursuit le second ; les autres partent de même successivement dès que celui qui les précède est à la fin du même premier couplet : en recommençant ainsi sans cesse on ne trouve jamais de fin générale, et l'on poursuit le canon aussi long-temps qu'on veut. L'on peut encore prendre une fugue perpétuelle à la quinte ou à la quarte, c'est-à-dire que chaque partie répétera le chant de la précédente une quinte ou une quarte plus haut ou plus bas. Une troisème sorte de canons d'une excessive difficulté, est ce qu'on pourroit appeler *double canon renversé*, tant par l'inversion qu'on y met dans le chant des parties, que par celle qui se trouve entre les parties mêmes en les chantant. Un autre sorte de canon est celui dans lequel une partie prend toujours le chant, en le recommençant un ton plus haut qu'elle ne l'avoit pris d'abord, ce qui peut continuer autant que les parties peuvent s'étendre ; on appelle aussi ce dernier *climax*. Enfin il y a le *canon par augmentation*, lorsque dans un canon à deux parties la basse fait toutes les notes deux fois plus longues que le dessus ; et si le canon

est à trois parties, en sorte que la haute-contre double et la basse quadruple la valeur des notes du dessus, c'est un *canon par augmentation double*. Le genre de composition appelé *canon* est formé d'un sujet qu'on appelle *dessein*, et d'une ou plusieurs autres parties, qui, devant suivre ce dessein par des intervalles de tons et demi-tons absolument semblables, se nomment conséquentes. Il y a deux sortes de *canons*, ceux qu'on nomme libres, et ceux qui sont avec obligation; les canons libres se subdivisent encore en deux espèces; la première est celle où le dessein et les conséquentes, après avoir fini leur chant, reviennent au commencement: ils se font à l'unisson et à autant de parties qu'on veut; on les nomme canons *perpétuels* ou *infinis*: la seconde espèce comprend ceux où les parties, après avoir achevé leur chant, s'arrêtent: on la peut faire à l'unisson, à la quarte, à la quinte et à l'octave.

Canon, ce mot signifie règle; on donnoit ce nom au doryphore de Polyclète, parce que cette statue étoit regardée comme devant servir de règle à tous les artistes. *Voy.* Doryphore.

Canoniquement. On dit en musique qu'une partie imite l'autre canoniquement, quand elle fait les mêmes notes, pauses, etc.

Canope; c'est le nom qu'on donne à un édifice ruiné de la villa Hadriani à Tivoli; il est situé sur une colline, et forme un vaste bassin, qu'on prétend avoir été une naumachie: au fond se trouve une très-grande niche. Tout le devant de cet édifice est tombé, à moins qu'on ne le suppose avoir été un temple demi-circulaire ou en forme de coquille. C'étoit le temple de Canope, qui donna son nom à cette partie de la villa Hadriani. *Voy.* Villa Hadriani, et dans mon Dictionnaire Mythologique le mot Canope.

Cantabile, adjectif italien qui signifie *chantable*, ce qui est fait pour être *chanté*, à proprement parler, c'est-à-dire l'espèce de morceau où l'on doit réunir tous les moyens, tous les pouvoirs, tous les ornemens du chant. En Italie on divise les morceaux de musique en trois genres principaux: l'*aria parlante*, l'*aria di bravura* ou *d'abilita* et le *cantabile*. L'*aria parlante* ou *air parlant*, est celui où le compositeur s'est sur-tout attaché à exprimer les paroles et la situation; c'est ce que nous appelons des airs d'expression: ils sont ordinairement d'un mouvement animé. L'*aria di bravura*, l'*air de bravoure* ou *d'exécution*, destiné uniquement à faire valoir les talens et les moyens du chanteur, doit aussi avoir un mouvement vif. Quant au *cantabile*, le cas d'en faire, c'est lorsque dans les compositions dramatiques l'action se repose, et que le personnage peut s'arrêter quelque temps sur un sentiment calme, qu'il soit agréable ou qu'il soit douloureux. Puisque le propre du cantabile est de se reposer sur un sentiment, il est évident que son allure doit être lente; elle doit l'être aussi pour donner au chanteur le temps de développer la beauté de sa voix, dont on ne peut bien juger que dans des sons soutenus. *Voyez* Air.

Cantate, sorte de petit poëme lyrique qui se chante avec des accompagnemens, et qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du musicien la chaleur et les graces de la musique imitative et théâtrale. Les cantates sont ordinairement composées de trois récitatifs et d'autant d'airs. Celles qui sont en récit, et les airs en maximes, sont toujours froides et mauvaises, le musicien doit les rebuter; les meilleures sont celles où, dans une situation vive et touchante, le principal personnage parle lui-même,

car nos cantates sont communément à voix seule; il y en a pourtant quelques-unes à deux voix en forme de dialogues, et celles-là sont encore agréables, quand on y sait introduire de l'intérêt; mais comme il faut toujours un peu d'échaffaudage pour faire une sorte d'exposition et mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les cantates ont passé de mode, et qu'on leur a substitué, même dans les concerts, des scènes d'opéra.

La mode des cantates nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom, qui est italien, et c'est l'Italie aussi qui les a proscrites la première. Les cantates qu'on y fait aujourd'hui sont de véritables pièces dramatiques à plusieurs acteurs, qui ne diffèrent des opéra, qu'en ce que ceux-ci se représentent au théâtre, et que les cantates ne s'exécutent qu'en concert; de sorte que la cantate est sur un sujet profane, ce qu'est l'oratorio sur un sujet sacré. Selon Ducange le mot *cantate* étoit d'usage dans l'église dès l'année 1314, pour exprimer ce qu'on a depuis appelé *antiphona, antienne*, et ces mots sont encore synonymes en Allemagne. On a depuis appelé cantates dans l'église romaine des morceaux de musique sacrée à-peu-près du même genre que les motets, mais qui en différoient en ce qu'ils étoient mêlés de récitatif.

Cantatille, diminutif de cantate, n'est en effet qu'une cantate fort courte, dont le sujet est lié par quelques vers de récitatif, en deux ou trois airs, en rondeau pour l'ordinaire, avec des accompagnemens de symphonie. Le genre de la cantatille vaut moins encore que celui de la cantate, auquel on l'a substitué parmi nous; mais comme on n'y peut développer ni passions, ni tableaux, et qu'elle n'est susceptible que de gentillesse, c'est une ressource pour les petits faiseurs de vers, et pour les musiciens sans génie.

Cantilena, terme italien, quelquefois employé en français; il signifie, selon Brossard, *chant, chanson*, toute composition de musique bien modulée; sa véritable acception désigne la partie chantante en opposition avec les parties de remplissage, soit des instrumens, soit des voix. *Voy.* Canzone.

Cantique, hymne que l'on chante en l'honneur de la divinité: les premiers et les plus anciens cantiques furent composés à l'occasion de quelqu'action mémorable, et doivent être comptés entre les plus anciens monumens historiques; de cette nature paroissent être les premiers chapitres de la Genèse.

Canto; ce mot italien écrit dans une partition sur la portée vide du premier violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie chantante.

Cantonné; on dit qu'un bâtiment est cantonné, quand son encoignure est ornée d'une colonne ou d'un pilastre angulaire, ou de chaînes en liaison de pierres de refend, ou de bossages, ou de quelques autres corps qui excèdent le nu du mur.

Les anciens nommoient les pilastres qui étoient aux encognures, antes, et les temples où il y avoit de ces pilastres, temples à antes. *Voy.* Antes.

Canzone; ce terme italien ne répond pas exactement à notre mot *chanson*; c'est une espèce de poëme destiné à la musique, plus ou moins long, divisé en couplets ordinairement de mètre semblable, et ressemblant assez d'ailleurs à la cantate. On donnoit autrefois le nom de *canzone* à des morceaux de symphonies sans paroles, qu'on a depuis appelés *sonates*.

Canzonette. *Voy.* Chansonnette.

Capacité, mot dont on se sert quelquefois au lieu d'ambitus.

Capion; selon Pollux il y avoit un nome ou air de cithare inventé par Terpandre et nommé *Capion*.

Capital; on donne quelquefois cette épithète au ton ou mode de la tonique d'une pièce.

Capital; on désigne un ouvrage de peinture par ce mot, soit parce qu'il est d'une dimension considérable, soit parce qu'il contient à un degré éminent le mérite de l'art et celui de l'artiste; on dit: ce tableau ou ce dessin est un tableau ou un dessin capital de tel maitre, lorsqu'ils sont du meilleur temps et qu'ils renferment une composition de quelqu'importance. Les brocanteurs font souvent abus de cette expression en l'appliquant au tableau le plus cher, le plus grand, le plus chargé de figures, souvent même le mieux verni, et enfin celui qui a tenu bien ou mal-à-propos sa place dans les cabinets les plus connus. Un amateur instruit ou un artiste voient souvent dans un tableau qui n'a pas eu ces distinctions, quelquefois même dans un fragment du meilleur temps d'un maitre, un ouvrage plus réellement capital. Pour parler avec justesse on doit donc appeller tableau *capital* d'un maitre, celui que l'artiste distingué a composé dans le genre auquel il a été le plus véritablement appelé par la nature, celui qu'il a fait dans l'instant de la force de son talent, celui qu'il a senti le plus de plaisir à composer; à quoi il faut ajouter la conservation, sans laquelle on ne jouit qu'imparfaitement des beautés qu'on ne fait qu'entrevoir.

Capitole. Dans plusieurs villes de l'empire romain on donnoit ce nom à l'édifice où les magistrats s'assembloient. A l'imitation de la forteresse de Rome, les colonies romaines sur-tout voulurent avoir leur Capitole. Constantinople, Jérusalem, Carthage, Milan, Ravenne, Vérone, Augsbourg, Trèves, Cologne, Nismes, Reims, Toulouse, se conformèrent à cet égard à la capitale de l'empire. Dans beaucoup de ces villes, *Capitole* étoit l'équivalent de ce qu'on a appelé dans les temps modernes maison ou hôtel-de-ville. Le Capitole de Rome, situé sur le mont Tarpéien, commença par en être la forteresse; les deux sommets de ce mont, l'espace qui les sépare et la roche Tarpéienne, furent ensuite renfermés dans l'enceinte fortifiée du Capitole, et couverts d'édifices publics et sacrés, parmi lesquels on distinguoit surtout le temple de Jupiter-Capitolin; Sylla l'avoit enrichi de colonnes grecques du temple de Jupiter Olympien; mais l'inauguration n'en fut faite que par Lutatius Catulus, il fit dorer les plaques de bronze qui le couvraient. Le Capitole fut brûlé sous Vitellius, rebâti par Vespasien, et une troisième fois, avec plus de magnificence, par Domitien. On voyoit anciennement dans ce temple la statue de Jupiter assis, la foudre dans une main et la lance dans l'autre; cette statue avoit d'abord été de terre cuite, elle fut ensuite d'or; ce temple étoit rempli de trophées, de dépouilles, et de riches présens, offerts par les consuls, les généraux, les rois, les empereurs; on y voyoit 5,000 tables de bronze, où étoient gravées l'histoire et les lois de la république; les portes étoient de bronze, ornées de lames d'or; les voûtes étoient dorées. Il ne reste de tout l'ensemble d'édifices qui composoient le Capitole, que quelques ruines incertaines. Le Capitole moderne, à la magnificence près des édifices, ainsi qu'à l'importance de ceux qui les occupent, a conservé une partie de son ancienne beauté et de sa distinction première; c'est aujourd'hui la maison de ville, occupée par le sénateur et les conservateurs de

Rome. Dans son état actuel le Capitole est encore digne de l'attention des connoisseurs, tant par les objets précieux qu'il renferme, que par la nature et la disposition de ses bâtimens modernes : on attribue à Michel-Ange les plans et les dessins de tout cet ensemble. Le palais sénatorial qui fait face à la grande montée, est décoré d'un grand ordre corinthien en pilastres, posé sur un soubassement ; en avant règne un grand escalier à rampe double, qui monte à la hauteur de l'ordre ; sur les deux côtés de la place sont, à droite le palais des conservateurs, à gauche le Muséum Capitolinum. Une des choses remarquables du Capitole moderne, est la rampe d'escalier en pente douce, qui conduit à la place et aux bâtimens dont on vient de parler ; cet escalier est bordé de deux balustrades, au bas desquelles sont deux sphinx ægyptiens de basalte ; au haut et à l'autre extrémité de la balustrade, sont des piédestaux sur lesquels s'élèvent les statues colossales de Castor et Pollux, tenant chacun un cheval par la bride ; l'escalier n'occupant qu'une partie de la largeur de la place, qui est entièrement découverte dans cette partie, on y a prolongé de chaque côté une balustrade, pour fermer la place sur la droite et sur la gauche ; sur celle-ci sont placés les trophées qu'on appelle de Marius, des figures en marbres des deux fils de Constantin, et deux colonnes militaires : le milieu de la place est décoré de la statue équestre de l'empereur Marc-Aurèle.

Capnias ; nom d'une pierre précieuse citée par Pline ; ce nom dérive de *capné*, fumée, et lui a été donné à cause de la teinte noirâtre qui trouble sa transparence ; on la regarde comme notre *topaze enfumée*. *Voy*. Topaze.

Capnodoché. *Voy*. Caminus.

Caprice ; autrefois on donnoit ce nom à une sorte de pièce de musique libre, dans laquelle l'auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carrière à son génie, et se livre à tout le feu de la composition. Aujourd'hui les *caprices* sont passés de mode, au moins en musique, et l'on ne prélude plus guère que sur l'orgue et sur le clavecin.

Caprice ; on appelle ainsi tout desir sans besoin, que l'imagination produit, et dont elle ne peut longtemps soutenir l'illusion. Dans les arts on appelle *caprice* toute invention, toute forme sans nécessité, que la nature n'a point suggéré, que ne sauroit justifier le besoin, ou que la convenance désavoue ; c'est le goût de toute production étrangère aux principes de l'art, et qui ne reposant sur aucune base solide, ne sauroit être de longue durée. *V*. Bizarrerie.

On observe dans l'architecture trois genres de caprices ; ceux de construction, ceux de plan ou de disposition, et ceux de décoration ou d'ornement. On appelle caprices de construction tous ces jeux d'une vaine et puérile hardiesse, au moyen desquels le constructeur, pour faire montre d'un savoir inutile et quelquefois dangereux, impose à l'admiration de la multitude ; le prétendu merveilleux de ces sortes de constructions consiste le plus souvent à déguiser les points d'appui par le moyen d'une coupe de pierre souvent irrégulière et très-vicieuse, ou à employer les ressorts cachés d'un mécanisme de charpente ou d'armature, étrangère à toute bonne construction. Les caprices de plan ou de disposition sont plus nombreux dans l'architecture moderne que dans l'ancienne, ce qui vient de ce que chez les anciens l'architecture étoit toute en pratique, et qu'elle étoit l'art de construire des édifices ; tandis que chez les modernes elle n'est devenue qu'une science de combinaisons

et de compositions très-souvent spéculatives, qu'elle n'est depuis longtemps que l'art de dessiner des édifices; plus l'art de construire s'est séparé de l'architecture, plus l'art de dessiner a pris d'éclat et d'étendue, et s'est égaré par des caprices; parce que autrefois l'architecte réservoit toute son habileté pour l'édifice, tandis qu'aujourd'hui il ne la met que dans le dessin de l'édifice. Les caprices d'ornement et de décoration sont sans contredit les plus nombreux de tous, et ils paroissent devoir leur origine au goût immodéré de l'arabesque, à l'esprit d'imitation, à l'oubli des symboles et des allégories antiques, qui ont réduit l'ornement à n'être qu'un langage insignifiant et muet pour l'esprit. Outre le nom de caprice, on donne encore aux figures de ces ornemens celui de CHIMÈRE. *V.* ce mot.

CAPSARII. *Voy.* BAINS.

CARACTÈRE; dans le sens primitif ce mot signifie une marque ou figure imprimée à quelqu'objet, pour en être le signe distinctif. Dans le langage figuré il indique ce qui constitue la nature des êtres d'une manière distinctive et propre à chacun. Dans chaque objet visible on distingue des caractères généraux et des caractères particuliers. Le caractère général d'un objet consiste dans les formes extérieures les plus apparentes au premier coup d'œil; mais ces caractères généraux ne peuvent suffire que dans l'enfance de l'art; pour approcher de la perfection, il faut que l'artiste sache distinguer les objets individuels par les caractères particuliers ou les formes particulières qu'il leur remarque, en observant leurs dimensions, leurs proportions, leur couleur, etc.; c'est ainsi que le caractère général de l'homme consiste dans les formes des parties principales, dont l'apparence est plus sensible à la vue, tels sont la tête, le corps, les bras et les jambes; ces caractères, absolument généraux, sont semblables dans tous les objets de même nature et de même genre: cette route de l'imitation ne doit pas conduire bien loin. Les caractères particuliers sont au contraire en aussi grand nombre que les individus, et ce nombre est encore augmenté, relativement au peintre, par différentes causes attachées à la réunion des hommes et à leur état de civilisation; d'après cela on peut dire qu'il y a différentes sortes de caractères particuliers, tels que le *caractère des sexes et des âges; celui des conformations* principales, que nous attribuons au hasard, et auxquelles certaines formes sont attachées; le *caractère national*, qui semble dependre du climat. Ces caractères sont à-la-fois généraux et particuliers dans les individus qui nous les offrent; mais chacun d'eux est encore susceptible, sans perdre ces caractères, de particularités qu'on peut appeler individuelles; un arbre, par exemple, un homme, est jeune ou vieux, sain et robuste ou foible; il est sujet aux effets des élémens, qui modifient ses formes et leur impriment des caractères sensibles. Toute substance reçoit des marques caractéristiques de ce qui a sur elle quelqu'influence; c'est ainsi que les montagnes, les rochers sont sujets à des variétés de formes, et par conséquent de *caractère*, qui désignent jusqu'aux espèces de matières dont ils sont composés, ou les altérations qu'ils ont essuyées. Les végétaux reçoivent des caractères de l'effet des différentes saisons; les animaux en reçoivent des circonstances dans lesquelles ils se trouvent. Les caractères particuliers des animaux libres ou asservis, domestiques ou sauvages, sont différens les uns des autres, et deviennent sensibles pour tous ceux qui veulent les observer; leurs caractères particuliers sont modifiés par leurs passions, par leurs habitudes, et ils

ont même ce qu'on peut appeler leurs caractères de physionomie. De l'état de société et de civilisation il résulte encore des caractères qu'on peut appeler *historiques*, *fabuleux*, *mythologiques*, *religieux*, etc., tout caractère idéal enfin, qui, bien souvent né de l'imagination des hommes, parvient à être reçu comme convention par un grand nombre. Le caractère particulier historique consiste dans certaines dimensions, proportions, formes et traits que l'histoire nous a transmis, en nous transmettant l'existence et les actions d'un grand nombre d'êtres qui ont existé; ces caractères regardent particulièrement les hommes qui ont fait une sensation extraordinaire dans le siècle et dans le pays où ils ont vécu. Quelquefois ce caractère particulier de formes et de traits, décrits dans les ouvrages du temps, sont encore attestés par des médailles, des statues, des bustes, des bas-reliefs, etc.; ces caractères particuliers une fois établis ou convenus, deviennent une loi de costume pour les artistes, quand même la difformité en seroit la base, comme dans les représentations de Socrate. Les caractères particuliers fabuleux ou mythologiques, astreignent à peu près autant que ceux dont on vient de parler; car les caractères de Jupiter, de Minerve, de Bacchus, de Diane, d'Hercule, etc., quoique fabuleux, ont acquis dans les arts autant de droits que les caractères historiques les plus avérés; les poëtes sont les historiens de ce genre de costume. Les artistes anciens qui se sont conformés aux idées établies par les poëtes avant eux, ont soumis tous ceux qui pratiquent les arts à regarder comme véritables les êtres imaginaires qu'ils ont représentés, et le peintre ou le sculpteur qui ne se rapporteroit pas dans la représentation qu'il fait de ses êtres mythologiques au caractère particulier qu'on leur a donné, ne les désigneroit que d'une manière vague. Les objets religieux, dans les sujets chrétiens, offrent aussi des caractères particuliers convenus et adoptés, dont le peintre ne peut s'écarter entièrement.

A cette énumération on pourroit ajouter le caractère de la beauté *idéale;* mais ce caractère consiste plutôt en une perfection extraordinaire donnée à différens caractères généraux et particuliers, que dans un caractère des formes, de dimensions absolument individuelles, qui tiendroit à ce qu'on appelle ressemblance : le mot caractère a donc à cet égard un sens différent. Quant à ce qu'on appelle *caractère des passions*, chacune d'elles en a de généraux et de particuliers; on conçoit aisément que la colère, par exemple, a des caractères généraux qui la distinguent des autres passions, qu'elle en a aussi de particuliers, d'individuels et de convenus, de sorte que le caractère de la colère d'Achille n'est pas celui de la colère de tel ou tel autre homme.

C'est de la finesse des observations de l'artiste sur toutes les espèces de caractères particuliers, que naîtront la clarté de ses connoissances et l'intérêt de ses ouvrages; mais cette finesse, éclairée par le raisonnement, lui apprendra que dans le nombre des caractères particuliers il doit s'attacher essentiellement et avec choix à ceux qui ont une juste relation avec l'intention et la destination de son ouvrage. C'est ainsi qu'en peignant un temps calme ou orageux les caractères particuliers des substances susceptibles d'être modifiées par ces accidens de l'air, en feront passer l'idée des yeux à l'esprit de ceux qui regardent ces ouvrages. L'artiste doit encore se garder de tomber dans l'excès des détails, et dans le défaut d'un mauvais choix des caractères, qu'il ne doit prodiguer que relativement à l'effet qu'il veut produire

sur les objets principaux. Il n'est pas nécessaire, par exemple, que dans la représentation d'une scène intéressante qui se passe dans un lieu champêtre, l'artiste particularise le caractère de chaque objet du site : quand on ne distingueroit pas, comme un naturaliste pourroit le faire, l'espèce des arbres du fond, l'espèce des plantes qui enrichissent le terrein, on le pardonnera facilement à l'artiste ; et si au contraire des soins trop minutieux à cet égard avoient l'effet de trop attacher les regards, et de les détourner des objets principaux, on reprocheroit à l'artiste avec raison la distraction que produiroit son excès d'exactitude, en détournant les yeux de l'objet principal. Cela ne doit pas cependant s'entendre que l'artiste peut se permettre de représenter d'une manière absolument vague les objets accessoirs, et qu'il n'importe point du tout qu'on puisse en reconnoître la nature ; il faut que l'artiste leur donne au moins assez des caractères de leur genre et de leur classe, pour qu'on entrevoye dans certaines formes, dans certaines dimensions, dans certaines proportions, ce que l'artiste a eu l'idée de représenter.

Caractère ; *avoir du caractère*, est une expression qui n'est point particulière à la musique, elle la partage avec les autres arts ; mais on se trompe quelquefois dans l'application qu'on en fait à l'art musical. Pour qu'une musique ait du *caractère*, il ne suffit pas qu'elle exprime les paroles auxquelles elle est appliquée, ni même la situation dramatique ; car une symphonie exécutée dans un concert et dénuée de paroles, peut aussi avoir cette qualité ; il faut que son expression ait quelque chose de particulier, qui saisisse l'oreille et l'ame de l'auditeur, et lui fasse croire que le sentiment qu'on a voulu peindre, ne pouvoit être rendu d'aucune autre façon. Le caractère est donc une certaine originalité qui se sent tout de suite, qui distingue un morceau de la foule, qui l'élève au-dessus de beaucoup d'autres, peut-être mieux faits, plus remplis de mérite, mais auxquels il manque celui-là, qui lui attache enfin le sceau de l'immortalité.

Caractères de musique ; ce sont les divers signes qu'on emploie pour représenter tous les sons de la mélodie, et toutes les valeurs des temps et de la mesure ; de sorte qu'à l'aide de ces caractères on puisse lire et exécuter la musique exactement comme elle a été composée, et cette manière d'écrire s'appelle noter. *Voy.* Notes.

Caractères. *Voy.* Imprimerie.

Caravanserai. On nomme ainsi dans l'Orient de grands édifices publics, qui sont destinés à loger les voyageurs dans les pays peu habités. Ces édifices n'ont qu'un seul étage ; le plan est ordinairement de forme quarrée, avec des portiques à l'entour d'une cour, pour y mettre à couvert les chevaux et les chameaux ; il y a des chambres pour les marchands et les voyageurs, et des magasins pour les marchandises. Tavernier et Chardin, dans leurs voyages, en ont donné d'amples descriptions.

Carbalin. *Voy.* Burbelin.

Carbunculus. *Voyez* Escarboucle.

Carceres, étoient des loges ou des celles voûtées, qui occupoient le quatrième côté du cirque, où il n'y avoit point de siéges pour les spectateurs, et dans lesquelles on retenoit les chars ainsi que les chevaux, jusqu'au moment où le signal étoit donné, pour commencer la course. Ces carceres étoient dans le cirque de Caracalla, au nombre de douze ; au milieu d'eux il y avoit une entrée dans le cirque. A l'endroit où les carceres se terminoient, il y avoit deux édifices en forme de tours, dont la partie supérieure, selon l'opinion de Bianconi, étoit

destinée aux musiciens qui, pendant les jeux, faisoient de la musique ; la partie inférieure contenoit les machines qui servoient à ouvrir les grilles des carceres. Ces tours donnoient aux carceres l'apparence des murs d'une ville, et on les appelle en effet quelquefois *oppidum*. L'édifice qui contenoit les carceres formoit une ligne circulaire, et avoit du côté de l'*Area* une position tellement oblique, que le centre du cercle étoit placé dans le milieu du côté droit de l'Area. Cette disposition étoit nécessaire, afin de mettre tous les chars en état de pouvoir entrer en même temps dans la véritable carrière, ce qui n'auroit pas été possible, si la ligne des carceres avoit été dans une direction droite ; car, dans ce cas, les chars des carceres du côté gauche du cirque auroient été plus éloignés de la véritable carrière que les autres. Ces carceres étoient voûtés, et chaque carcer étoit assez spacieux pour qu'un quadrige pût y être placé commodément. Dans les cirques plus petits que celui de Caracalla, il ne pouvoit pas y avoir douze carceres, parce qu'alors on n'auroit pas pu donner à chaque carcer assez de largeur pour y placer un quadrige. Les carceres étoient ouverts du côté de l'area du cirque et du côté extérieur ; par celui-ci les chars entroient dans les carceres, qu'on fermoit des deux côtés, au moyen d'une grille de bois. Entre deux carceres il y avoit toujours un mur de séparation, qui du côté de l'area étoit orné d'hermès. Chaque carcer avoit son numéro, qui indiquoit à chaque concurrent la place qui lui étoit échue par le sort. Un bas-relief, publié par GUATTANI, dans ses monumens inédits, et la mosaïque d'Italica, si splendidement publiée par Alexandre LA BORDE, donnent la véritable figure des carceres.

CARCHEDONIUS. *Voy.* CHALCEDOINE.

CARCHESIUM. Vitruve donne ce nom à une machine employée aux constructions, ainsi que pour charger et décharger les vaisseaux et les bateaux, et même dans les siéges de villes. Il paroît que c'étoit une espèce de grue. Vitruve n'en donne pas la description, par la raison que sa construction demande peu d'art, et que les soldats peuvent facilement l'établir eux-mêmes. D'après cela on peut croire que cette machine étoit d'une grande simplicité. C'étoit sans doute un mât élevé perpendiculairement, à la sommité duquel il y avoit un levier transversal en bois, aux extrémités duquel on appliquoit des poulies, ainsi que les ouvriers font quelquefois, encore aujourd'hui, dans les constructions, pour élever des poutres. Dans le même passage, Vitruve parle cependant aussi d'un carchesium, dont la disposition devoit être plus artificielle, et qui pouvoit ressembler à la grue usitée dans les ports de mer. On peut en voir les figures dans les belles éditions de Vitruve, donnée par GAGLIANI et par M. ROHDE.

CARDINES, étoient les espaces pratiqués dans les théâtres et les amphithéâtres, entre les gradins appelés *cunei*, et qui servoient à y aborder.

CARESSÉ. On donne cette épithète à un ouvrage, lorsqu'il se distingue par un beau fini, lorsque le peintre passe et repasse souvent, avec légèreté, avec délicatesse, avec une sorte de plaisir, la brosse ou le pinceau sur les teintes qu'il doit fondre les unes dans les autres, sans les offenser, sans les altérer, et avec la circonspection de quelqu'un qui caresse un objet aimé. Un ouvrage de peinture, lorsqu'il est *caressé*, peut avoir un grand mérite, relativement au faire ; il peut avoir aussi des défauts, qui naissent du trop grand desir de terminer ; ces défauts sont la froideur et la mollesse, qui font perdre aux tableaux l'esprit et le caractère. Il est des

ouvrages dans lesquels le mécanisme exclut le caressé; telles sont les peintures à fresque des plafonds vastes et élevés, des tableaux et décorations destinés à être vus de loin, en plein air ou de nuit; d'autres où l'artiste y est entraîné, tels sont l'émail et la miniature, les peintures qui décorent des lieux très-ornés, et de petite dimension, les fleurs, etc., qui exigent du temps, de la patience, et qui engagent par conséquent l'artiste à caresser ses productions. Le caressé plaît généralement au plus grand nombre, et surtout à ceux qui n'ont point assez réfléchi sur la théorie et la pratique de l'art; mais ce penchant tourne au désavantage des arts.

CARNATION; dans le langage de l'art, ainsi que dans la langue générale, ce mot désigne l'apparence que nous offre dans la nature la couleur de la peau, et principalement celle du visage; il signifie aussi l'imitation que les peintres en font, lorsqu'ils peignent la figure humaine. Il désigne enfin la manière qu'emploient les artistes pour imiter la couleur de la peau et sur-tout du teint. C'est ainsi qu'on dit des femmes d'un pays qu'elles ont une belle carnation, ce qui veut dire qu'elles ont la peau et le teint blancs, et aussi colorés qu'il le faut. En appliquant ce mot à la peinture, on dit: Rubens donne beaucoup d'éclat à ses *carnations*; les carnations de ce peintre sont reconnoissables par les tons brillans et les passages fins qu'il y mêle; mais les *carnations* de Van Dyk, non moins recommandables, ont plus de vérité.

L'imitation naturelle de la carnation dans les tableaux est une des parties les plus importantes et les plus difficiles du coloris. Les couleurs de tous les autres corps leur sont ordinairement accessoires et ne tiennent qu'à leur extérieur; mais il paroît que la carnation de l'homme, ainsi que sa forme, soit une partie constituante. Cette carnation même exprime déjà la vie, par conséquent les différentes gradations et forces de la vie, et une partie du caractère de l'homme. Le sculpteur ne peut jamais réussir à faire voir toute l'ame de ses figures. C'est ce qui prouve la grande importance de cette partie de l'art. Les couleurs de la chair sont non-seulement de toutes les couleurs celles qu'on peut le moins déterminer, mais aussi celles qui, par leur fraîcheur et leurs graces, sont les plus tendres. Il faut donc les traiter avec infiniment de légèreté. On doit éviter, dans les carnations, un coloris rouge, qui représente plutôt une chair écorchée que de la peau; il ne faut point aussi qu'il y ait ces variétés de teintes éclatantes, comme on en peut mettre sur quelque corps poli, qui recevroit la diversité des couleurs voisines. La chair est toujours d'une couleur matte, et elle est mal rendue par un coloris transparent.

Le terme *carnation* convient en général aux chairs peintes dans un tableau; mais lorsqu'on veut désigner une partie seulement, on dit qu'elle est bien de chair. Lairesse, dans son *grand livre des Peintres*, a donné sur cette partie de l'art, ainsi que sur plusieurs autres, des règles qui peuvent faciliter l'étude à celui dont le génie a de ce côté une bonne direction; mais toutes les règles qu'on n'a pas découvert soi-même, ou dont on n'a pas reconnu la verité par ses propres méditations, ne sauroient être très-utiles.

CARNE, angle solide d'une pierre, d'une pièce de bois.

CARNEOLE. *Voyez* CORNIOLE et CORNALINE.

CARPENTUM. Ce mot désigna d'abord un chariot quelconque, et Palladius appelle ainsi les chariots dont les laboureurs se servoient pour transporter leur fumier. Les auteurs romains désignent aussi par ce mot

les chariots dont plusieurs peuples nomades se servent pour transporter leurs femmes et leurs enfans. Les Romains se servoient aussi du carpentum pour leurs voyages. Par la suite, le nom de carpentum fut réservé pour désigner les voitures couvertes et placées sur deux roues, dont se servoient les dames romaines, sur-tout les dames illustres et les princesses, ainsi que les Empereurs. Par la suite, l'usage du carpentum devint une des prérogatives des personnages de la famille impériale. Sous le bas empire, il fut aussi permis au préfet du prètoire, et au vicaire de Rome. Les pontifes et les flamines se servoient aussi du carpentum, sur-tout pour transporter au Capitole les choses sacrées qui ne devoient point être exposées aux regards des profanes. Le carpentum servoit aussi dans les pompes du cirque, d'où lui vint le nom de *carpentum pompaticum*. Il portoit les images des impératrices mortes, à la suite de celles des empereurs, qui étoient placées sur des chars. Caligula accorda cette prérogative à la mémoire de sa mère. Messaline et Agrippine l'obtinrent dès leur vivant. Le *carpentum* paroît avoir différé de la thensa, en ce qu'il étoit couvert et porté sur deux roues, et que celle-ci ne l'étoit pas, et avoit quatre roues. Quelques auteurs regardent cependant ces deux expressions comme synonymes; le carpentum pompaticum se voit sur les médailles de plusieurs impératrices et princesses romaines, telles qu'Agrippine, Marciane, Domitille, les deux Faustines, Julie, fille de Titus.

Carquois, instrument destiné à porter les flèches. Sur les monumens, le carquois ou la pharètre étoit donné à Hercule, à Apollon, à Diane, à l'Amour, aux Rois et aux Guerriers persans et parthes; il y a différentes formes, tantôt il est plat, et laisse voir l'extrémité empennée des flèches; tantôt il est rond et operculé, c'est-à-dire fermé par un couvercle. Ces divers carquois étoient connus sous les noms de *pharetra*, *oistodokè* et *oistothèkè*. Le couvercle du carquois servoit à défendre les traits de la pluie et de la poussière. Les Grecs le nommoient *póma*, mot qui désignoit aussi celui d'un vase ou d'un tonneau; on rend en latin ce mot par *operculum*. L'action de lever ce couvercle, pour avoir une flèche, s'appeloit *ouvrir le carquois*; l'action contraire se disoit; *couvrir le carquois*. Polyphème, dans l'Odyssée, pour clorre sa caverne, ajuste à l'entrée une pierre qui la ferme aussi exactement que le couvercle d'un carquois. Le carquois étoit peint, sculpté, ciselé ou brodé, selon la matière dont il étoit fait. Il y en avoit de métal, de bois léger et de cuir. Il se portoit ordinairement suspendu par une courroie, derrière l'épaule gauche, ou bien on le fixoit à la ceinture par un baudrier. Il y avoit sans doute un art pour l'attacher avec plus de grace: dans une cornaline qui représente Diane Lochia, et dont j'ai donné la description dans le 4e volume de la 1re année du Magasin encyclopédique, cette déesse porte le carquois, non pas derrière l'épaule gauche, mais devant l'épaule droite. Cette position, plus rare, n'est cependant pas sans exemple; un Apollon sur une pâte, venant du cabinet de Ste-Geneviève, et actuellement dans le cabinet des antiques de la bibliothèque nationale, a le carquois ainsi placé, mais sur l'épaule gauche.

Carrare, (Marbre de) Voy. Marbres.

Carreaux, pièces de marbre, de pierre, de terre cuite, qui ont ordinairement peu d'épaisseur, et dont on se sert pour former le pavé de l'intérieur des édifices. Ce nom vient de ce que leur forme la plus

ordinaire est quarrée. Actuellement on comprend sous ce nom toutes les figures régulières, dont tous les côtés sont égaux, comme le triangle équilatéral, le carré, le pentagone, l'hexagone, l'octogone, etc.; en combinant ces différentes figures, on vient à bout de former toutes sortes de compartimens agréables. La dimension des carreaux doit être relative à la grandeur des pièces. Les carreaux en marbre ne s'emploient que dans les églises et les grands palais; on fait usage de ceux en pierre pour les vestibules, les salles à manger, les paliers d'escaliers; ils sont ordinairement octogones; on les combine avec de petits carreaux noirs carrés, dont les côtés sont égaux à ceux des octogones; pour les appartemens ordinaires, on se sert le plus souvent de carreaux en terre cuite, de différentes formes, dont cependant l'hexagone régulier convient le mieux.

Les carreaux de terre cuite se font avec un mélange de terre glaise et de sable. Pour faire des carreaux de bonne qualité, il faut que cette terre soit préparée un an avant d'être employée; il faut qu'elle ait été bien battue, corroyée, et exposée à la gelée. Lorsque la terre a subi toutes ces préparations, on moule les carreaux, et on les range sous des hangars construits exprès pour les faire sécher à l'ombre; il est absolument nécessaire qu'ils soient bien secs, car, pour peu qu'ils contiennent d'humidité, ils se gauchissent et deviennent difformes.

Les carreaux étant arrangés dans le four à claire voie, de manière à ce qu'ils puissent tous recevoir une chaleur égale, on allume pendant dix jours un petit feu, qu'on appelle fumage. Au bout de ce temps on fait un feu de reverbères, qu'on entretient pendant cinq jours, après lesquels on laisse éteindre le feu; huit jours après, ils sont assez refroidis pour pouvoir être tirés du four. On voit qu'il faut environ vingt-trois jours pour faire une fournée, sans y comprendre le temps nécessaire pour les retirer du four et les arranger.

Le degré de cuisson décide en partie de la qualité du carreau. Celui qui n'est pas assez cuit se décompose et se réduit en poussière.

Carreaux est un terme de maçonnerie, par lequel on désigne des pierres de taille à un parement qui ne font pas l'épaisseur. On les place entre d'autres plus longues, qu'on appelle boutisse, qui entrent plus avant dans l'épaisseur du mur, afin de former liaison sur l'épaisseur; on dit qu'un mur est formé en carreaux et boutisses, lorsqu'il est construit avec des pierres trop petites, pour former son épaisseur en un seul morceau.

Carreau (jardinage), pièce de terre carrée ou figurée, qui fait partie d'un parterre. Elle est ordinairement bordée de buis nain, et garnie de fleurs ou de gazon.

Carricature, terme de peinture ou de dessin, par lequel on entend un portrait dans lequel ce qui caractérise l'original est tellement outré, et les défauts naturels augmentés, de manière que la personne qu'on a voulu représenter soit tournée en ridicule. La carricature doit cependant toujours conserver une grande ressemblance avec l'original. Cette signification originaire du mot carricature a aussi été étendue à tout ce qui est outré dans le genre comique. Les carricatures, dans l'art du dessin, doivent se distinguer par l'impression vive qu'elles produisent sur l'imagination frappée des idées extraordinaires, vives et inattendues, qu'elles offrent. Quelques critiques trop sévères ont voulu rejeter absolument la carricature; mais il y a cependant des circonstances où il faut employer le comique, et alors la carricature

peut faire un excellent effet. La description qu'Homère fait de Thersite, et différens traits répandus dans l'Odyssée, à l'égard des prétendans de Pénélope, approchent beaucoup de la carricature. On trouve aussi de véritables carricatures dans les monumens antiques, telle est cette peinture d'Herculanum, qui représente Anchises, Ænée et Ascagne, avec des têtes de cochon et de singe; cette peinture de vase grec, publiée par Winckelmann, qui représente Jupiter, apportant une échelle pour escalader les fenêtres d'Alcmène pendant que Mercure l'éclaire avec une lampe; et celle publiée par Tischbein, qui représente Arion avec une figure grotesque et chevauchant une grosse truite. Comme exercice, la carricature peut être utile aux artistes, et c'est dans cette intention sans doute que le sévère *Leonard da Vinci* s'en est occupé. Le comte de Caylus a publié, en 58 feuilles, un *recueil de têtes de caractères et de charges*, d'après les dessins de Léonard da Vinci, conservées dans la bibliothèque ambroisienne à Milan; ces gravures ont été publiées une seconde fois, par Mariette, avec une lettre au sujet de ces dessins. Annibal Carrache, quoiqu'il soit un des premiers parmi les maîtres qui ont travaillé dans le genre sérieux, s'est cependant aussi occupé à faire des carricatures. Raphaël a fait une imitation du Laocoon, dont les trois figures sont des singes. Parmi les modernes, Pierre Léon Ghezzi, mort en 1755, s'est surtout distingué par des figures et des portraits de charges, qui conservent une ressemblance frappante; Guillaume Hogarth, au contraire, s'est distingué par des représentations entières. On a du premier un recueil intitulé *Racolta di XXIV caricature disegnate colla penna del celebre Cav. P. L.* Ghezzi, *conservate nel gabinetto di S. M. il Rè di Polonia*, Dresd. 1750 fol. et Dresd. 1766, fol. Sur Hogarth, on peut consulter *Biograph. anecdotes of Will. Hogarth*, London 1782. Les gravures que celui-ci fit pour l'*Hudibras*, sont des chefs-d'œuvre, qui relèvent encore les idées ingénieuses du poëte, et qui prouvent en même-temps le parti utile qu'on peut tirer de ce genre de composition. Ces gravures ont été expliquées par Lichtemberg, de la manière la plus piquante. Aujourd'hui les Anglais semblent s'être emparé du genre de la carricature, et ils y réussissent très-bien. Le nombre de celles qui se publient journellement est si prodigieux, qu'on en formeroit des porte-feuilles immenses; les plus ingénieuses sont expliquées dans un journal allemand, intitulé: *Londres et Paris*. Comme ces carricatures ont presque toutes rapport aux affaires publiques, nous en parlerons à l'article des GRAVURES SATYRIQUES. *Voy.* ce mot.

CARRILLON, sorte d'air fait pour être exécuté par plusieurs cloches accordées à différens tons. Comme on fait plutôt le carrillon pour les cloches, que les cloches pour le carrillon, l'on n'y fait entrer qu'autant de sons divers qu'il y a de cloches. Il faut observer de plus que tous leurs sons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire harmonie avec celui qui le précède et avec celui qui le suit; assujettissement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une mesure et même au-delà, afin que les sons qui durent ensemble ne dissonent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres d'observations à faire pour composer un bon carrillon, et qui rendent ce travail plus pénible que satisfaisant, car c'est toujours une sotte musique que celle des cloches, quand même tous les sons en seroient exactement justes, ce qui n'arrive jamais.

CARRILLONNER, exécuter un

carrillon sur des cloches. *Voy.* CARRILLON.

CARRILLONNEUR, celui qui carrillonne ou exécute un carrillon sur des cloches.

CARTEL. *Voy.* CARTOUCHE.

CARTELETTE. *Voy.* ARDOISE.

CARTELLES, grandes feuilles de peau d'âne, ou de toile sur laquelle on étend une certaine préparation; on y entaille les traits des portées, pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en composant, et l'effacer ensuite avec une éponge; pour cela il faut écrire avec de l'encre de la chine. Les cartelles sont les tablettes des compositeurs de musique. Elles viennent pour la plupart de Rome ou de Naples.

CARTES A JOUER. On veut faire remonter l'invention de la gravure en bois à l'époque de celle de l'invention des cartes à jouer; et d'après cela les Français, les Allemands et les Italiens se l'attribuent. Les Français fixent l'origine des cartes sous le règne de Charles v. Les Allemands soutiennent que l'époque de cette invention remonte chez eux beaucoup plus loin. Tiraboschi l'a trouvé en Italie dès 1299. Les Italiens connoissoient donc les cartes auparavant les autres nations; et si elles sont l'origine de la découverte de la gravure en bois, cette découverte doit leur être attribuée; mais les plus anciennes cartes n'étoient ni gravées, ni imprimées; elles étoient dessinées à la plume, et peintes en miniature. La première indication qu'on trouve des cartes à jouer, *imprimées*, est dans un décret rendu par le sénat de Venise, en 1441, où il est dit que le métier de faire des cartes et des figures imprimées a diminué et souffert beaucoup à Venise, à cause du grand nombre d'objets de cette espèce qui y sont introduits du dehors; ce décret ordonne en conséquence que l'introduction en sera prohibée à l'avenir. L'art de faire des cartes doit d'après cela être beaucoup plus antérieure à l'année 1441, parce que cet art y avoit déjà fleuri une fois auparavant, qu'il étoit tombé ensuite en décadence, et que de nouveau les soins du prince l'avoit relevé. D'après cela on peut en placer l'origine au commencement du 15e siècle. Le Marchese Girolamo, à Venise, conserve dans son cabinet des cartes à jouer de ces temps reculés; elles sont plus grandes que les cartes à jouer ordinaires d'aujourd'hui; elles sont très-épaisses, et ressemblent au papier de coton des anciens manuscrits; les figures y sont imprimées dans un champ d'or; on y voit trois rois, deux femmes, deux valets, dont l'un à cheval; chaque figure a un bâton, ou une épée, ou une pièce de monnoie. Le dessin approche beaucoup de celui de Jacobello del Fiore; le travail paroit être de l'impression, et les couleurs appliquées au moyen d'une espèce de moule découpé. Ce sont les plus anciens monumens de ce genre.

CARTON; lorsque la matière qui fait le carton est encore en état de pâte molle, on peut au moyen de moules de plomb, lui faire prendre toutes sortes d'empreintes. C'est ainsi qu'on s'en sert pour faire des corniches, des moulures, des profils, etc. auxquels on peut donner un grand degré de pureté et de finesse. Ces profils se composent de morceaux qu'on rapporte avec soin et qui, enduits de couleur, ne laissent pas appercevoir de jointures. Ces ornemens d'architecture en carton ne peuvent s'employer que dans l'intérieur des édifices, et là où le peu d'étendue ne demande qu'une légère saillie de profils. Ces moulures de carton s'appliquent volontiers sur des surfaces lisses, et c'est le moyen le plus économique d'introduire après coup des ornemens sur les parties qui en exigent. Dans les salles de spectacle on en a fait

souvent usage pour décorer la voûte, parce que la construction de nos spectacles exige de la légèreté dans les ornemens, et que le stuc et le plâtre ne pourroient pas convenir sous ce rapport. Cependant la fragilité et l'œconomie de ces sortes d'ornemens, et le sentiment de mépris qu'on y attache, ne permettent pas qu'on en fasse usage dans les monumens publics. On emploie encore le carton pour faire des figures et des statues dans les décorations éphémères des catafalques, des feux d'artifice et des fêtes qui ne demandent qu'une apparence de représentation, et qui exigent de la célérité, de la légèreté et de l'œconomie. Ces figures de cartons sont poussées dans des moules faits pour cet usage. Elles doivent être vues d'une certaine distance pour qu'on ne puisse juger que de leurs masses. Quelquefois, et pour figurer de loin, on en place dans les niches intérieures des édifices. Il est essentiel qu'on dissimule leur matière et qu'on leur donne l'apparence du stuc ou du plâtre.

Carton, se dit encore en architecture d'un contour chantourné sur une feuille de carton ou de fer-blanc, pour tracer les profils des corniches, et pour lever les panneaux de dessus l'épure.

Cartons; dans le langage de la peinture on appelle ainsi des dessins de figures ou de compositions, dont le trait est très-correct, sur du papier fort, ou des cartons plus ou moins épais, et étendus relativement à l'usage qu'on veut en faire. On s'en sert sur-tout pour les peintures à fresque. Lorsque l'enduit dont on couvre le mur ou la voûte qu'on veut enrichir d'une fresque, a pris assez de consistance pour qu'il ne cède plus au doigt, et qu'il conserve cependant de la fraîcheur et de l'humidité, on y applique le carton, sur lequel est dessiné et découpé correctement le trait de la figure qu'on veut peindre. On trace avec une pointe le contour de la figure en suivant exactement les bords du carton. Ce trait, légèrement enfoncé dans l'enduit, remplace le dessin que le peintre ne peut pas tracer sur le mur, comme il le traceroit sur la toile. Le carton découpé n'est propre que pour une seule figure, mais lorsqu'on doit tracer une composition entière, on pique le trait de tous les objets dessinés sur le carton, on passe dessus un sachet avec de la poussière de charbon, à qui on fait traverser les trous du carton, de manière à s'appliquer sur l'enduit frais, et à servir ainsi de guide à l'artiste chargé de peindre la fresque. On est obligé de faire usage de cette opération, d'abord parce qu'il est impossible de dessiner sur le mur frais, ensuite parce que l'enduit sèche vîte, de sorte qu'il faut y peindre avec beaucoup de promptitude, pour qu'avant que l'enduit soit sec, la couleur qu'on y applique puisse s'y incorporer en y pénétrant. Il est donc essentiel de tracer les objets de manière que le trait s'y conserve, parce que dans ce genre de peinture il faut aller promptement, et qu'on n'a pas le temps d'y revenir à plusieurs fois. C'est pour cette même raison que dans les peintures à fresque on fait sur-tout usage des cartons découpés, parce que cette petite trace que l'on forme en suivant les contours du carton, reste plus inaltérable, et que l'artiste n'a point à craindre de la perdre ou de l'altérer. On se sert aussi de cartons pour la peinture en mosaïque, et pour exécuter les tapisseries. Pour ce dernier usage on place le carton sous la trame de la tapisserie, pour que celle-ci puisse être faite d'après le dessin, qui pour cette raison doit être exécuté en couleurs. En Angleterre on conserve encore quelques cartons originaux que Raphaël a fait pour des tapisseries. Ces cartons qui repré-

sentent sept sujets tirés du nouveau testament, ont été achetés par Charles I, roi d'Angleterre; ils ont été long-temps conservés dans le château de Hamptoncourt, et on les voit encore dans celui de Windsor. On les compte parmi les travaux les plus accomplis de Raphaël, et par conséquent au nombre des ouvrages les plus parfaits de la peinture. Richardson en a donné une description détaillée, historique et critique; selon lui ces cartons sont plus propres à donner une véritable idée de la grandeur du génie de Raphaël que les loges du Vatican. Dorigny les a dessinés et gravés d'après les originaux, et son travail a été plusieurs fois copié. Les tapisseries faites d'après ces cartons de Raphaël, et qui ne sont qu'une ombre de leurs originaux, n'étoient exposés à Rome que quelques jours de l'année; pendant les processions de la Fête-Dieu, la galerie qui conduit de la place de S. Pierre au Vatican en étoit decorée, et cette exposition y attiroit toujours pendant ces jours une foule considérable. Vers la fin de l'an 5, on avoit exposé au grand salon du Musée différentes tapisseries exécutées à Bruxelles d'après les cartons de Raphaël dont il vient d'être question.

Cartouche, est un ornement de sculpture en pierre, en marbre, en bois, en plâtre, etc. composé de membres d'architecture au milieu duquel est un espace de forme régulière ou irrégulière, dont la surface est quelquefois plane, concave, convexe, ou réunissant l'une et l'autre de ces configurations. Ces cartouches servent ordinairement à annoncer les noms des hôtels ou à recevoir des inscriptions, des chiffres, des armoiries, des bas-reliefs, pour la décoration extérieure et intérieure des églises des communautés, ou pour la décoration des appartemens. Ce mot vient de l'italien *cartoccio*, qui signifie rouleau ou cornet de papier.

On appelle aussi cartouche le dessin qu'on met au bas des plans ou des cartes, et qui sert à renfermer le titre ou les armoiries de ceux à qui on les présente. Ces cartouches sont susceptibles d'attributs ou d'allégories qui doivent être relatives à celui à qui l'on en fait hommage.

On appelle cartels les petits cartouches qui servent dans les décorations des frises ou panneaux de menuiserie, et généralement ceux qu'on emploie dans les bordures des tableaux des pendules, les couronnemens des trumeaux, de cheminées, de pilastres et d'autres objets.

Cartouche en terme de jardinage, c'est un ornement régulier en forme de tableaux, avec des enroulemens, qui se répète souvent aux deux côtés, ou aux quatre coins d'un parterre. Le milieu se remplit d'une coquille de gazon ou d'un fleuron de broderie.

Caryatides, espèce de statues de femmes habillées de vêtemens amples et longs et dont la tête sert d'appui à un entablement. Selon Vitruve les habitans de la ville de Carya, dans le Péloponnèse, s'étoient liées avec les Perses contre les autres peuples de la Grèce. Ceux-ci après avoir repoussé les Perses déclarèrent la guerre aux habitans de Carya, s'emparèrent de cette ville, tuèrent tous les habitans mâles, et emmenèrent en captivité les femmes qu'ils firent paroître dans la pompe triomphale dans leurs vêtemens et leurs ornemens accoutumés. Les architectes de ce temps, ajoute Vitruve, prirent de-là occasion d'employer dans les édifices publics au lieu de colonnes des statues semblables à ces femmes pour supporter l'entablement. Selon le récit du même auteur, la victoire remportée sur les Perses près de Platée, donna aux Lacédémoniens occasion d'imaginer une espèce de colonnes

semblables auxquelles ils donnoient la figure des Perses captifs, et qu'ils employèrent à supporter le portique Persique bâti à Sparte, du butin fait dans cette guerre contre les Perses. Mais selon Pausanias, qui a été lui-même à Sparte, et qui par conséquent mérite à cet égard plus de confiance que Vitruve, les statues des Perses se trouvoient sur les colonnes de ce portique, ce qui sans doute veut dire qu'ils étoient figurés sur l'entablement, ou bien que les Perses étoient figurés en relief dans la frise de l'entablement de ce portique.

Quant au récit de Vitruve sur les caryatides, Lessing, dans ses *mélanges d'antiquités*, le regarde comme fabuleux, parce que les deux *Carya* situées dans le Péloponnèse, étoient trop peu considérables pour avoir conçu le projet de se réunir contre les autres Grecs avec les Perses. Selon Lessing on donnoit le nom de Caryatides aux jeunes filles Spartiates qui célébroient annuellement, dans le bourg appelé Caryæ, dans la Laconie, une danse solennelle auprès de la statue de Diane *Caryatis* placée en plein air. Les figures de Praxitèles, dont parle Pline dans le quatrième chapitre de son trente-sixième livre, celles que le sculpteur Diogènes plaça sur des colonnes pour décorer l'intérieur du Panthéon, ainsi que Pline le rapporte au même endroit, étoient sans doute de semblables caryatides; il n'en cite aucune autre. On en peut conclure, avec beaucoup de probabilité, que les caryatides de Vitruve n'étoient dans l'origine que des danseuses Spartiates. Si l'on veut objecter que la position d'une figure en action de danser n'est pas bien propre pour contenir une masse comme celle d'un édifice, on peut dire que dès qu'on avoit commencé à employer des figures de femmes comme supports de l'entablement d'un édifice, et à les trouver bien placées, il n'y avoit pas loin de là à faire de ces figures des danseuses, parce qu'alors on avoit l'avantage de leur donner une position, des ornemens et une figure plus agréables.

Quoi qu'il en soit, il ne paroît point qu'on ait fait un usage fréquent des caryatides; il ne nous en reste qu'un seul exemple de l'antiquité, ce sont les caryatides du Pandrosium d'Athènes, petit édifice qui tient au temple d'Erechthée; ces caryatides sont de belles figures de femmes vêtues, placées sur un piédestal continu, et qui portent sur leurs têtes un chapiteau composé d'un abaque et d'un échine ornés, dont est soutenu l'entablement; cet entablement a cela de particulier qu'il n'a pas de frise, et que la corniche richement ornée, entr'autres de denticules, est placée immédiatement sur l'architrave. Stuart pense que Vitruve, dans le passage rapporté fait allusion aux caryatides du Pandrosium, et que celles-ci quoique Pausanias n'en fasse pas mention, sont plus anciennes que lui. On trouvera des représentations de ces caryatides dans les ruines de la Grèce par le C. Le Roy, planche 32 du premier volume, et dans le second volume des Antiquités d'Athènes par Stuart, chapitre 11, pl. 2, 4, 10, 13, 16-20. Parmi les caryatides modernes, les plus belles sont celles de Jean Goujon qui sont au Louvre dans la grande salle de l'Institut.

Caryste (Marbre de). *Voy.* Marbres.

Casernes, édifices destinés au logement des gens de guerre, et que les anciens désignoient par le mot *castrum*. On distingue deux espèces de casernes. Les premieres qui se bâtissent dans les villes non fortifiées, ou même dans des villages, sont de vastes bâtimens qui doivent être aérés, spacieux, commodes dans leur distribution, solides dans leur construction, et d'une

décoration très-simple. La grande cour intérieure de l'hôtel des Invalides à Paris, peut être citée comme modèle en ce genre. Les secondes se construisent dans les places de guerre. Les règles qu'on y observe dépendent de la situation de leur emplacement, du genre de troupes qu'on y loge, et de l'art même des fortifications.

CASSOLETTE ; espèce de vases isolés de peu de hauteur, du sommet et des côtés desquels on fait sortir des flammes ou de la fumée. Ils servent en architecture d'amortissement à l'extrémité supérieure d'un pavillon ou d'une maison de plaisance ; on en met aussi sur les rétables d'autels et dans la décoration des catafalques, des arcs de triomphe, des feux d'artifice, etc. En général ces ornemens sont de mauvais goût, ils ont été principalement en usage dans le seizième siècle, on ne les emploie que rarement aujourd'hui. Il y a aussi des cassolettes représentées dans des bas-reliefs. *Voy.* CANDÉLABRES.

CASTAGNETTES ; instrument de percussion en usage chez les Maures, les Espagnols, les Portugais et les Bohémiens. Il est composé de deux petites pièces de bois, rondes, sèches, concaves, et de grandeur à peu près d'un écu de 6 liv. On s'en sert pour accompagner des airs de danse ; les concavités s'appliquent l'une contre l'autre quand on en joue. Elles marquent le mouvement, et doivent au moins battre autant de fois qu'il y a de notes dans la mesure.

CASTELLUM, c'étoit ce que nous appelons château-d'eau. Vitruve se sert aussi de ce mot pour exprimer ce que nous entendons dans les conduits d'eau par le mot regard. On construisoit en général aux regards des aqueducs souterreins, comme on le pratique encore, un petit bâtiment, *castellum*, qui servoit aussi souvent de réservoir ou château-d'eau.

CASTRATO, chanteur qu'on a privé dans son enfance des organes de la génération, pour lui conserver la voix aiguë qui chante la partie appelée dessus. *V.* SOPRANO.

CASTRUM, nom que les Romains donnoient à ce que nous appelons camp, et casernes. Dans les provinces conquises, les Romains avoient coutume de laisser des corps d'armée considérables, et des garnisons qui habitoient les villes, occupoient des bâtimens qu'on nommoit *castrum*. Rome contenoit dans ses murs beaucoup d'édifices semblables, dont le souvenir s'est conservé, à l'aide de quelques vestiges. Dans plusieurs autres villes on trouve des restes très-considérables d'édifices qui ne peuvent s'expliquer par d'autre usage que par celui des casernes. De ce genre sont ces constructions composées d'une suite de petites chambres voûtées qu'on voit à Baies et à la *villa Hadriani*, et auxquelles on a donné la dénomination populaire de *cento camerelle*, les *cent chambres*, ou *cento celle*. Un édifice tout semblable a été découvert depuis dans les ruines de la ville d'Otricoli. Cet édifice est dessiné dans le *Journal d'Antiquité* de l'abbé GUATTANI, année 1784. Un castrum dont on ne sauroit révoquer l'authenticité est celui découvert dans les ruines de Pompeii.

CATABAUCALÈSE. Chanson des nourrices chez les anciens. *Voy.* CHANSON.

CATACOIMÈSE, chanson des Grecs, lorsqu'ils menoient coucher les époux.

CATACHORFUSIS, chanson des Grecs, pendant laquelle on représentoit, dans les jeux Pythicus, Apollon dansant après sa victoire sur le serpent. Suivant Pollux on donnoit aussi ce nom à la cinquième et dernière partie du nome Pythien.

CATACOMBES, lieux ou cavités souterreines, employées à la sépulture des morts, et que les anciens

désignoient par les mots *hypogæa*, *crypta*, *cimeteria*. Dans quelques villes, ces catacombes servoient aussi à d'autres usages. De pareils souterreins à Syracuse avoient le double emploi de prison et de cimetière public. Dans les premiers siècles du christianisme, le mot catacombe emportoit avec lui l'idée religieuse de tombeaux des martyrs. La crédulité transforma ces souterreins en lieux de dévotion, sous le prétexte qu'ils avoient servi de retraite et de sépulcre aux premiers chrétiens persécutés. Quelques auteurs ont voulu soutenir la conjecture ridicule que ces catacombes ont été creusées par les chrétiens pour s'y réfugier dans les temps de persécutions. Il est plus probable de voir dans ces souterreins, des refuges naturels contre la persécution; en supposant que déjà ces grottes étoient consacrées à la sépulture, on conçoit que le respect des anciens et l'inviolabilité des tombeaux devoient ajouter encore à la sûreté de l'asyle que les proscrits se seroient choisi momentanément. Il est probable que les chapelles et les autels qu'on voit dans ces catacombes n'y ont été pratiqués que dans les temps où la religion chrétienne devenue publique et autorisée par les empereurs, permettoit aux fidèles que la dévotion y rassembloit, de célébrer les mystères sur les tombeaux des martyrs et des saints. La plupart des catacombes paroissent ne devoir leur origine qu'aux travaux indispensables des carrières, près des grandes villes, et aux fouilles de terre et de sables propres à la construction. Telles sont indubitablement celles de Naples et de Rome, excavées, les premières dans un tuf qui sert de moëllon pour bâtir, les autres dans la pouzzolane, dont l'usage est si connu pour la bonté des mortiers et la liaison des pierres. Les catacombes de Rome consistent en un labyrinthe souterrein de galeries étroites et peu élevées, creusées quelquefois dans la pierre ou le tuf, mais le plus ordinairement dans des bancs de pouzzolane, qui sont quelquefois jusqu'à 80 pieds au-dessous du niveau du sol. Tout le terrein de la campagne de Rome est miné par la fouille de ce sable, mais les encombremens survenus à plusieurs reprises, le peu de découvertes intéressantes qu'on y a faites, le peu d'ordre dans ces excavations, tout a contribué à faire abandonner le fil topographique de ce dædale, de sorte qu'on n'en a encore que des plans partiels. Les deux côtés des galeries de ces catacombes servoient du haut en bas à recevoir les sarcophages, placés dans des niches, et refermés par des briques fort épaisses, ou quelquefois par des dalles de marbre. Ces niches sont à trois ou quatre rangées les unes au-dessus des autres, ce qui donne, selon la hauteur du souterrein, plus ou moins de rangées d'urnes ou de saints placés en long et parallèlement à la rue ou à la galerie. Le nom du mort se trouve quelquefois sur l'urne ou sur les briques qui en ferment l'ouverture. On y voit quelquefois une branche de palmier avec le monogramme du Christ. Mais on y trouve aussi fréquemment des marques du paganisme; ce qui prouve que ces sépultures étoient indistinctement consacrées au peuple et aux citoyens de tous les cultes. Les catacombes de Naples sont bien plus grandes et plus belles que celles de Rome. On y a trouvé des monumens en marbre avec des inscriptions grecques et latines. Plusieurs villes de la Sicile, telles que Catane, Palerme, Agrigente, Syracuse, nous présentent des excavations semblables et destinées aux mêmes usages. Les catacombes de Syracuse sont les plus vastes, les mieux conservées qui existent, et peut-être les plus pro-

pres à donner une idée de ces souterreins. Celles-ci forment comme une ville souterreine avec ses grandes et petites rues, ses carrefours et ses places taillées dans le rocher, à plusieurs étages, et évidemment creusées pour en faire des sépultures, en cela différentes d'autres excavations de la même ville, qui ne furent certainement que des carrières. Les catacombes en question n'ont pu, que difficilement, se prêter à l'extraction des pierres, les issues n'en étant ni larges, ni commodes. Quelques ornemens qu'on rencontre dans quelques endroits de ces catacombes, y ont été ajoutés postérieurement, et se réduisent à quelques mauvaises peintures grecques des derniers temps de l'empire, faites sur un enduit appliqué à la roche, avec des lettres grecques ou latines, ou bien à des symboles de martyrs peints dans l'intérieur des tombeaux. En général, les catacombes de Syracuse n'ont point l'aspect lugubre de celles de Naples et de Rome; il y règne une tranquillité mystérieuse qui annonce le sanctuaire du repos. Ce monument au surplus est très-propre à donner une idée de la grandeur de cette cité autrefois si puissante et si peuplée. Les catacombes de Malte sont très-petites, mais bien conservées. Elles paroissent avoir été construites à-la-fois pour enterrer les morts, pour s'y cacher, et pour y célébrer les mystères du christianisme. *Voy.* Grottes.

Catacoustique, science qui a pour objet les sons réfléchis, ou cette partie de l'acoustique qui considère les propriétés des échos. Ainsi la catacoustique est à l'acoustique ce que la catoptrique est à l'optique.

Catafalque; ce mot, dérivé de l'italien *catafalco*, signifie proprement échafaud ou élévation; c'est une décoration d'architecture, de peinture et de sculpture, établie sur une bâtisse de charpente pour l'appareil et la représentation des tombeaux ou cénotaphes, qu'on élève dans les pompes funèbres; ainsi catafalque est précisément ce qu'on entend par cénotaphe; mais l'usage a étendu ce mot à la décoration générale des chapelles ou églises sépulchrales, que l'on construit en charpente, ou que l'on dispose pour les grandes cérémonies funèbres. Le catafalque que l'académie du dessin de Florence éleva en l'honneur de Michel-Ange, est un des plus beaux monumens de ce genre, et mérite l'attention des artistes qui sont appelés à en élever de pareils.

Les symboles de la mort, les attributs ou armoiries du défunt avec leurs accessoires, les draperies de deuil, des moires et des gases, des torches ardentes, et des candélabres, entrent dans la décoration de ces monumens funèbres. Les cénotaphes assez souvent se placent sur des gradins, et sur ceux-ci on dispose des groupes de figures, des génies, des trophées, dont les allégories doivent sortir du fonds même du sujet; enfin, des tribunes doivent entourer l'enceinte de ce lieu, et des sièges y être distribués avec symmétrie. Le moyen d'assigner un caractère convenable à ces décorations, c'est de composer leur ordonnance de manière qu'elle fasse éprouver au spectateur cette tristesse de l'ame, qui puisse lui retracer l'image de la destruction et du néant des choses humaines, en lui rappelant aussi la perte qu'a fait la patrie dans la personne à la mémoire de laquelle ces monumens sont élevés. Pour y parvenir il faut que la décoration soit à-la-fois grande et peu chargée de détails; on doit en exclure tout ornement frivole, et n'employer que des couleurs sombres; il faut disposer de distance en distance des groupes de lumières, dont l'éclat n'ôte pas trop à l'aspect sombre et ténébreux qui est essentiel pour caractériser les catafalques.

Catagrapha, figures de profil. Cimon de Cléone est regardé comme le premier qui ait donné quelqu'expression aux figures de profil. *Voy.* Peinture *chez les Grecs;* Profil.

Catakeleusme; la troisième partie du nome Pythien suivant Strabon, et la seconde suivant Pollux.

Catalogue; on appelle ainsi les notices de tableaux, de dessins, d'estampes; ces catalogues ont deux objets; ou ils sont destinés à diriger les curieux qui visitent ces cabinets, les objets qu'ils renferment, et à donner une idée à ceux qui ne peuvent les visiter; ou ils ont pour but d'indiquer à la curiosité des amateurs les objets d'art exposés en vente; ces derniers catalogues sont en général emphatiques, ampoulés, et leurs énoncés ridicules ont pour but de tromper et d'égarer les amateurs; la foi qu'on ajoute aux catalogues, les prix qu'ils établissent avec une sorte d'autorité, d'après les fantaisies et les ruses des marchands, ne peuvent que nuire aux idées justes, aux évaluations conformes à la raison, et à l'importance des genres d'ouvrages qui demandent plus ou moins de génie. Il y a cependant de ces catalogues faits pour des ventes, qui ne méritent pas d'être confondus avec ceux-ci, et dans lesquels on trouve une foule de notes importantes pour l'histoire des arts; parmi les catalogues faits pour les cabinets, ceux du musée des arts se distinguent par leur justesse et leur précision.

Il y a des catalogues qu'on peut regarder comme des ouvrages très-importans pour l'histoire de l'art, ce sont ceux qui indiquent tous les travaux d'une école, tous les ouvrages d'un maître, tous ceux qui sont sur un même sujet: en général il faut avoir une grande connaissance des arts pour faire un bon catalogue.

Cataphonique; science des sons réfléchis qu'on appelle aussi catacoustique. *Voy.* ce mot.

Catapleon; on appeloit ainsi la musique pendant laquelle on dansoit ordinairement la pyrrhique en faisant un cliquetis d'armes.

Catastome; Hesychius appelle ainsi l'embouchure ou la partie de la flûte qu'on met dans la bouche.

Catena di trilli, c'est-à-dire *chaine de trilles*, c'est ainsi que les Italiens appellent une suite de trilles.

Cathédrale; c'est le nom qu'on donne à une église qui est le siége d'un évêque ou d'un archevêque. On tire l'origine de ce nom des siéges sur lesquels les prêtres étoient assis dans leur *presbyterium;* l'évêque y présidoit sur un siége plus élevé, de là vient qu'on célèbre encore présentement les fêtes de la chaire de Saint-Pierre à Rome et à Antioche.

On doit distinguer les anciennes cathédrales des églises nommées aujourd'hui *cathédrales*, parce que le mot d'église ne signifioit dans ce temps-là qu'une assemblée de chrétiens, et non des temples bâtis comme nous les voyons; ce n'est que depuis l'empereur Constantin que les chrétiens ont eu la liberté d'en bâtir. Les cathédrales sont remarquables comme les plus anciens monumens d'architecture gothique, saxonne, lombarde; on trouve l'indication des principales à l'article de ces différentes espèces d'architecture.

Catratropa, mot qui signifie *course;* c'étoit, suivant la division de Terpandre, la quatrième partie du mode des cithares.

Cavatine, sorte d'air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni reprise ni seconde partie, et qui se trouve souvent dans des récitatifs obligés. Ce changement subit du récitatif au chant mesuré, et le retour inattendu du chant mesuré au récitatif, produisent un effet admi-

rable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du récitatif obligé. *Voy.* Air.

Cavædium, mot par lequel les anciens désignoient ce que nous appelons dans nos maisons la *cour.* En effet la cour qui est environnée de tous les corps-de-logis, est une cavité et un creux (*cava ædium* d'où est dérivé *cavædium*), à l'égard des logis qui s'élèvent tout à l'entour. Le *cavædium* doit se distinguer de l'*atrium*, du *vestibulum* et de l'*aula*, quoique les auteurs les aient employé comme des synonymes. Vitruve décrit cinq espèces de cavædium. On les distinguoit par les noms suivans: *toscanicum*, *corinthium*, *tétrastylon*, *displuviatum*, *testudinatum*; cour toscane, corinthienne, tétrastyle, découverte et voûtée. Le *cavædium toscan* étoit celui qui étoit couvert tout autour par des auvents portés sur quatre poutres que soutenoient quatre potences posées dans les angles rentrans que formoient les murs des bâtimens qui étoient autour de la cour. Le *cavædium corinthien* avoit la même disposition, afin de conduire l'eau à la citerne placée au milieu; seulement la saillie des solives portées sur les colonnes étoit plus considérable. Le *cavædium tétrastyle* ou à quatre colonnes, étoit celui où la saillie des solives de l'auvent ne portoit que sur les quatre colonnes situées aux quatre angles de la cour, cela suppose que ces poutres ne supportoient point une grande charge, et sur-tout n'avoient pas celle des potences. Le *cavædium displuviatum*, c'est-à-dire *découvert*, se distinguoit par la privation totale d'auvent et de gouttière. Cette manière égaioit beaucoup les appartemens d'hiver, parce que le réceptacle des eaux du toit se trouvant ainsi élevé au-dessus de la maison, aucune avance ou saillie n'ôtoit la lumière aux appartemens intérieurs; mais en revanche il y avoit une autre incommodité; c'est que l'eau qui coule des toits pour être ramassée dans les tuyaux de descente qui sont le long des murs, s'engorgeant quelquefois par une trop grande abondance, il arrivoit qu'elle refluoit, ce qui endommageoit et les murs de l'édifice, et quelquefois même l'intérieur. On faisoit le *cavædium couvert* et voûté, *testudinatum*, lorsque la portée n'étoit pas trop considérable. Ces couvertures de charpente rendoient aux habitations un grand espace qu'on pouvoit employer en terrasse ou en logement.

Cave, lieu souterrein ordinairement voûté et placé sous un édifice, pour y conserver certaines provisions qui exigent le frais et ne craignent pas l'humidité; on les appelle *souterreins* dans les édifices considérables; mais alors elles sont seulement destinées à rendre le sol du bâtiment moins humide, et par conséquent plus habitable. Les caves doivent avoir des jours suffisans et des soupiraux qui y introduisent assez d'air pour qu'elles ne soient pas trop humides, sans cesser cependant d'avoir une certaine fraîcheur; la forme de ces jours doit être plutôt en largeur qu'en hauteur. Pour entretenir les caves plus sèches, on a coutume de former leur sol avec une aire de recoupes de pierre tendre bien battue. On a découvert dans Herculanum une cave, autour de laquelle plusieurs tonneaux de terre étoient rangés et maçonnés dans le mur. Les fouilles de Pompeii ont fait découvrir une cave, dans laquelle le vin s'est trouvé comme pétrifié dans un des vases, et d'une couleur brune foncée; on montre dans le cabinet de Portici ce vin devenu un corps tout-à-fait solide.

Cavea, loges ou caves où étoient renfermées les bêtes féroces sous les gradins et l'arêne des amphithéâtres: par la suite on désigna aussi par ce mot l'amphithéâtre même.

Cavet, du latin *cavus*, creux; c'est une moulure concave faisant l'effet contraire du quart de rond; cette moulure a meilleure grâce dans les cymaises inférieures des corniches que dans les supérieures, malgré l'exemple du théâtre de Marcellus, où on l'a employé dans l'ordre dorique; quelquefois on prend pour cette moulure l'arc qui est soutenu par un côté du triangle équilatéral inscrit, quand on veut qu'elle soit moins ressentie que le quart de rond; au reste sa profondeur peut varier à la discrétion du goût.

Caulicoles; ce mot vient du latin *cauliculus*, petite tige. Les caulicoles sont en effet des espèces de petites tiges qui semblent soutenir les volutes du chapiteau corinthien. Ces petites tiges sont ordinairement cannelées, et quelquefois torses: à l'endroit où elles commencent à jeter les feuilles, elles ont aussi un lien en forme d'une double couronne.

Causia, nom du bonnet Macédonien; il caractérise ce peuple sur les monumens comme la tiare des Perses et la mitre des Phrygiens. On en voit la forme sur les médailles d'Alexandre I, roi de Macédoine. Il paroît que par la suite ce nom a été employé pour désigner d'autres coîffures peu élevées.

C Barré, signe de la mesure à quatre temps vites, ou à deux temps posés. Il se marque en traversant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la portée. Lorsque le C barré marque la mesure à deux temps vîtes, on y ajoute les mots *alla brève*, ou *da capella*. (*V.* ces mots). On trouve aussi dans les anciennes musiques un C barré avec un point au milieu, ou renversé.

Cèdre; le premier usage de ce bois se trouve dans l'Orient. Le cèdre est souvent cité dans l'Ecriture. Il s'est, par la suite, répandu dans l'Occident. On l'employoit à la construction des temples, tels que celui de Jérusalem et celui de Diane à Ephèse. On en faisoit aussi des statues et différens meubles et ustensiles. Selon Pline on employoit le bois de cèdre à cause de la dureté de sa substance. Pausanias et d'autres auteurs anciens parlent souvent de statues de bois de cèdre. La caisse de Cypselus étoit faite de cette substance.

Ceinture. Ce mot seul signifie l'usage de cette partie du vêtement, dont l'objet étoit de serrer la tunique, soit sur la poitrine, soit sur les reins. La ceinture a été en usage dans tous les temps, et chez tous les peuples; les Grecs les nommoient *zonè*, d'où on a donné le nom de zone à tout ce qui ceint. Cette ceinture chez les Grecs étoit de différentes couleurs; la ceinture Persique étoit rouge; la ceinture étoit simple ou avec des ornemens qui étoient des franges ou des espèces de dents de loups sur ses bords; et sur son champ, elle avoit des broderies ou des plaques de métal; les larges ceintures s'appeloient en grec, *tainidion strophium*. Les dames s'en servoient pour y cacher les cadeaux de leurs amans, les propos tendres qu'ils avoient écrit sur des tablettes.

Ces ceintures, dans le moyen âge, étoient ordinairement de cuir pour les hommes, mais pour les femmes et sur-tout pour les princesses, c'étoit un assemblage de chainons d'or ou de cuivre poli et doré; on peut voir la forme de plusieurs de ces ceintures dans les *Monumens de la Monarchie Française par* Montfaucon, et dans mes *Antiquités nationales*. Cet usage a subsisté jusqu'au règne de Henri IV, où les femmes ont ensuite porté des robes ouvertes par-devant et sans ceintures.

Les amples ceintures d'étoffes terminées par une frange d'or, comme les hommes en portoient au commencement du règne de Louis XV,

comme les femmes en portent encore dans quelques cours de l'Europe, et quelques fonctionnaires publics en France, se nomment *écharpes*.

Lorsque les Germains et les Gaulois ont introduit l'usage des culottes, qui étoit étranger aux Romains, elles n'avoient point de poches, ce qui a subsisté dans le moyen âge; quelquefois la ceinture faite pour la soutenir sur les reins, n'y étoit pas adhérente comme aux nôtres, mais on la passoit dans des trous pratiqués exprès. Outre cette ceinture particulière aux hommes, les deux sexes qui portoient également des habits longs, en avoient par-dessus la robe une autre à laquelle on suspendoit ses clefs, sa bourse, son couteau ou son écritoire quand on étoit homme de loi. Celle-ci étant apparente devint pour les femmes sur-tout un objet de luxe. Elles en eurent de soie, d'or et d'argent, et donnèrent lieu à ce proverbe par lequel se soulageoit la jalousie des femmes du peuple: *bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée*. Quand on faisoit cession pour dettes, on se dépouilloit de sa ceinture devant les juges; c'étoit en quelque sorte se dépouiller de tout droit à sa propriété. Dans les amendes honorables qui emportoient confiscation, on n'en avoit point non plus. Les femmes veuves, lorsqu'elles renonçoient à la succession de leur mari, alloient la déposer sur sa fosse.

Ceinture, c'est l'orle ou l'anneau du bas comme du haut d'une colonne; on nomme encore celui d'en haut colarin ou collier. *V.* ces mots.

Ceinture ou écharpe; c'est dans le chapiteau ionique, l'orlet du côté du profil ou balustre, ou le listel du parement de la volute que Vitruve appelle *balteus* ou baudrier.

Ceinture de colonne; nom qu'on donne à certains rangs de feuilles de refend en métal, posées sur un astragale en manière de couronne, qui servent autant pour séparer sur une colonne torse, la partie cannelée d'avec celle qui est ornée, que pour cacher les joints des jets d'une colonne de bronze, comme à celles du baldaquin de Saint-Pierre de Rome, ou les tronçons d'une colonne de marbre comme à celles du Val-de-Grace, à Paris.

Ceinture de muraille; c'est une enceinte ou circuit de murailles qui renferme un espace de terrein.

Céladon, vert pâle tirant un peu sur la couleur du saule ou de la feuille de pecher.

Célébrité; on peut la regarder comme le complément de la réputation; celle-ci précède la célébrité, quoiqu'elle n'atteigne pas toujours le degré éminent qu'exprime le mot célébrité. Tant que l'art de la peinture existera, Raphaël sera célèbre; beaucoup d'artistes estimables, et qui ont fait des chefs-d'œuvres dans des genres moins élevés, ont joui d'une réputation méritée, qui se conserve tant que leurs ouvrages existent; mais qui ne produit point cette célébrité dont jouissent encore Apelles et Phidias, et qui subsiste même après la destruction de leurs ouvrages.

Cella; les Romains désignoient par ce mot différentes pièces, tant des maisons, que des thermes, et sa signification distinctive dépendoit des épithètes que l'on y ajoutoit. Ainsi *cella caldaria*, *cella frigidaria*, vouloit dire la chambre chaude, ou la chambre fraîche des bains; avec les épithètes *olearia*, *vinaria*, etc. le mot *cella* vouloit dire grenier, cellier, etc.

Cella, sans épithète, signifioit la partie intérieure du temple, le sanctuaire pour ainsi dire, dans lequel se trouvoit la statue de la divinité à laquelle le temple étoit consacré. On l'appeloit aussi en grec, *naos*, *domos*, *sècos*, et delà les portiques, dont elle étoit précédée, étoient désignés par le nom de

pronaos, *prodomos*. Quelquefois il y avoit encore derrière la véritable cella, une chambre destinée à y conserver le trésor du temple. On la désignoit ordinairement par le nom d'*opisthodomos*, c'est-à-dire la partie postérieure du domos, ou de la cella (*V.* OPISTHODOMOS). La longueur de la cella étoit le double de sa largeur. Celle-ci se partageoit en quatre parties égales. La longueur en avoit donc huit, dont cinq étoient employées pour la longueur de la cella proprement dite, y compris le mur qui la séparoit du pronaos, et dans lequel se trouvoit la porte d'entrée de la cella. Les trois autres parties, depuis ce mur jusqu'aux antes, étoient réservées pour le pronaos, ou le portique dont la cella étoit précédée. On donnoit toujours aux antes la même force que celle des colonnes du portique. Dans les temples, dont la cella n'avoit pas beaucoup de largeur, l'espace compris entre les antes étoit libre, et l'entablement n'étoit soutenu que par les antes. C'est ce qu'on voit au temple sur l'Ilisse, près d'Athènes. Lorsque la cella avoit plus de vingt pieds de largeur, on posoit deux colonnes entre les antes; ainsi qu'on les trouve au temple de Thésée à Athènes, à celui de Pallas sur le promontoire Sunium. Les trois entrecolonnemens entre les antes et les colonnes étoient fermés par des balustrades en marbre ou en bois; dans lesquelles on pratiquoit des portes pour entrer dans le pronaos. Lorsque la cella avoit plus de 40 pieds de largeur, on plaçoit d'autres colonnes dans l'intérieur du pronaos, en face des colonnes entre les antes, pour soutenir le plafond du pronaos.

Telles sont les règles que Vitruve donne pour établir et disposer la cella. Mais les ruines des anciens temples nous montrent bien des différences à cet égard, sur-tout ce qui concerne le rapport de la longueur de la cella à sa largeur; ainsi que les mesures de la grandeur de la cella proprement dite, et du pronaos. On observe sur-tout qu'on donnoit à la cella du hypæthros une disposition tout-à-fait différente; et d'après cela il est évident que Vitruve n'a voulu parler que de la cella des autres espèces de temples. Une des particularités de la cella du hypæthros, étoit que sa partie supérieure n'étoit pas couverte; sa longueur étoit plus grande que le double de sa largeur, et comme chaque façade avoit une entrée, il y avoit aussi deux *pronaos*. Les autres espèces de temples n'avoient ordinairement qu'une seule entrée, placée à la façade antérieure; et la petite étendue de la cella n'exigeoit en effet qu'une seule entrée. C'est ce qu'on peut observer à beaucoup de restes d'anciens temples, tels que celui de Thésée, et celui près de l'Ilisse à Athènes, le temple près de Mylasa, celui de Jupiter Néméen entre Argos et Corinthe, celui d'Apollon Didyméen, près de Milet, etc. Mais à cause de la longueur de sa cella on donna deux entrées au hypæthros; l'une se trouvoit à la façade antérieure, l'autre à la façade postérieure. C'est ce que Vitruve dit en termes précis, et on peut s'en convaincre encore par les ruines de plusieurs monumens de ce genre, tels que le grand temple de Pæstum, le Parthenon d'Athènes, et le temple de Jupiter Panhellenius dans l'île d'Ægine. Pausanias fait mention d'un temple qui n'avoit point d'entrée du tout; c'étoit celui de Jupiter Lycæus sur la place publique de Mégalopolis. Vraisemblablement ce temple étoit tout petit, et plutôt une espèce de monument qu'une véritable cella de temple; les autels, les tables et les aigles qui, selon Pausanias, y étoient consacrés au dieu, ne paroissent pas avoir été dans l'intérieur, mais devant et à côté du

temple; c'est pour cela que le temple et la place sacrée qui y appartenoit, étoient entourés d'un mur d'enceinte ou d'un *peribolos*.

Pour couvrir une partie de la cella du Hypæthros, on y établissoit un portique qui régnoit tout à l'entour, et qui consistoit en deux rangées de colonnes placées l'une au-dessus de l'autre. Ce portique avoit donc deux étages, ou galeries. Celle d'en bas formoit une place couverte dans la *cella*, et la galerie supérieure servoit sur-tout pour pouvoir parvenir à la partie supérieure de la statue de la divinité placée dans le temple. On a trouvé de ces doubles galeries dans le temple de Jupiter à Olympie, et les ruines du grand temple de Pæstum prouvent aussi qu'il avoit cette disposition. Il y avoit sur l'architrave, supporté par les colonnes inférieures des pierres larges qui alloient joindre le mur de la cella, et qui formoient à-la-fois le plafond de la galerie inférieure et le pavé de celle de dessus.

Ordinairement chaque temple n'avoit qu'une seule cella, et il n'y avoit qu'une espèce de temple toscan qui avoit trois *cellæ*, l'une à côté de l'autre. Quelquefois on donnoit aussi à la cella des temples grecs plusieurs divisions; alors elles n'étoient pas l'une à côté de l'autre comme dans les temples toscans, mais l'une derrière l'autre. A Sicyone il y avoit un temple à deux divisions, ou *cellæ;* dans la première il y avoit une statue du sommeil, celle de derrière étoit consacrée à Apollon Carnéen. Personne n'y pouvoit entrer que les prêtres. Près d'Argos, sur la route de Mantinée, il y avoit encore un autre temple avec deux cellæ. L'une, dans laquelle se trouvoit une statue de Vénus en bois, avoit son entrée vers l'orient; l'autre consacrée au culte de Mars, l'avoit vers l'occident. A Mantinée il y avoit un temple pareil. Dans une division de la cella, on voyoit la statue d'Æsculape, et dans l'autre Latone et ses enfans travaillés par Praxitèles. Un temple d'Ilithyie, dans le bois sacré d'Altis à Olympie, avoit aussi une cella double. Dans celle de devant étoit l'autel d'Ilithyie; dans celle de derrière, on adoroit Sosipolis, divinité tutélaire qui étoit particulière aux Eléens; dans cette cella, personne n'osoit entrer que la prêtresse du temple, et elle avoit alors le visage voilé; pendant ce temps les jeunes filles sacrifioient sur l'autel d'Ilithyie. On peut encore ranger dans cette classe l'Erechtheum à Athènes, dont la partie antérieure étoit consacrée à Erechthée, celle de derrière à Minerve Polias. A Sparte, il y avoit un temple très-ancien, qui avoit deux cellæ, l'une au-dessus de l'autre. Dans chacune se trouvoit une statue de Vénus, et celle de la cella supérieure portoit le surnom de Morpho. Pausanias regarde cette disposition singulière comme unique dans son genre.

La cella étoit presque toujours construite en grandes pierres, à la manière appelée par les anciens *isidomum*. (*Voy.* ce mot et ARCHITECTURE GRECQUE). Quelquefois cependant on y employoit aussi des pierres de grandeur ordinaire. Le pavé y étoit toujours plus élevé que celui du portique; il falloit donc toujours quelques marches devant son entrée, ainsi qu'on le voit au Parthenon, aux deux temples de Pæstum, à celui de Jupiter Panhellenius dans l'île d'Ægine, et à plusieurs autres temples.

Les côtés extérieurs de la cella étoient très-simples, et n'avoient presque point d'ornemens. Aux quatre coins se trouvoient les antes, qui dans les premiers temps n'étoient évidemment construits que pour la solidité, comme des contre-forts, et qu'on orna dans la suite de bases et de chapiteaux pour

leur donner une forme plus agréable. Le mur entre ces antes restoit sans ornemens. On se contentoit d'y appliquer à la partie inférieure une base; quelquefois elle ressembloit à la base des antes, quelquefois elle en différoit en ce qu'on lui donnoit moins de membres; la partie supérieure étoit ornée de plusieurs membres, ou d'un entablement, semblable à celui des colonnes du portique mais moins complet. La frise étoit moins haute; tantôt elle avoit des triglyphes comme on en voit au grand temple de Pæstum, tantôt elle étoit sans triglyphes, comme au temple de Jupiter Panhellenius dans l'île d'Ægine.

Dans quelques temples, la cella étoit encore ornée de bas-reliefs, dont on décoroit la frise continue. C'est ainsi que sur la frise du temple de Pallas sur le promontoire Sunium, on voyoit le combat des centaures et des lapithes; sur celle du Parthenon des sacrifices et des processions solennels du peuple Athénien; sur celle du temple de Thésée à Athènes le combat des centaures. Au-dessus des portes de la cella du temple de Jupiter à Olympie, on voyoit représentés les travaux d'Hercule. Au-dessus de la porte de devant, on en avoit figuré cinq; savoir, la prise du sanglier d'Erymanthe, la mort de Diomède roi de Thrace, le combat de Géryon, Hercule qui soutient le ciel à la place d'Atlas, enfin lorsqu'il nettoie les étables d'Augias. Au-dessus de la porte de derrière, on avoit représenté six autres travaux d'Hercule, l'enlèvement de la ceinture d'Hippolyte, la chasse de la biche aux cornes d'airain, celle du taureau de Crète, celle des oiseaux de Stymphale, le combat de l'hydre de Lerne, celui du lion de Némée.

Dans l'intérieur de la cella du temple se trouvoit la statue du dieu auquel le temple étoit consacré; elle étoit toujours élevée sur une base, en face de la porte d'entrée et contre le mur de derrière. Dans l'hypæthros elle étoit placée près de la porte pratiquée à la façade de derrière du temple, à l'endroit où les galeries ou portiques construites dans l'intérieur du temple, se joignoient et formoient un abri pour la statue. Mais comme cela ne suffisoit pas pour la garantir des injures du temps, on suspendoit un voile ou rideau devant la statue, dans les temps qu'on ne sacrifioit point. Dans le temple de Jupiter à Olympie, il y avoit un rideau extrêmement magnifique; c'étoit un présent d'Antiochus, il étoit tissu de laine, avec beaucoup d'art, à la manière des Assyriens, et teint de pourpre Phénicien. Un rideau semblable se trouvoit dans le temple de Diane à Ephèse. Lorsqu'on vouloit laisser la statue sans la couvrir, on baissoit le rideau, comme dans le temple de Jupiter à Olympie, ou bien on le faisoit monter comme dans celui de Diane. Ce rideau ne servoit donc pas, ainsi que Stuart a pensé, à couvrir la partie du milieu de la cella de l'hypæthros qui étoit à découvert, et on ne peut pas le comparer avec les velaria des théâtres et amphithéâtres romains.

Cella media, chambre du milieu; nom donné par Pline au *tepidarium*, parce qu'il étoit entre lui et le bain chaud. *Voyez* Tepidarium, Bains.

Cellule, mot tiré du latin *cellula*, petite chambre; c'est dans une maison religieuse une des chambres qui composent le dortoir, et dans les couvens des chartreux et des camaldules, un petit corps-de-logis au rez-de-chaussée, accompagné d'un petit jardin. On appelle encore cellules, les petites chambres séparées par des cloisons où logent les cardinaux pendant le conclave à Rome.

Cénotaphe; ce mot qui signifie *tombeau vide*, désigne le monument funèbre qu'on élevoit à ceux dont

les corps n'avoient pas reçu les honneurs de la sépulture, afin que leurs ombres ne fussent pas obligées d'errer pendant un siècle, avant d'être admises dans les champs élysées. En même temps on appeloit trois fois leur ame, ou leurs manes, pour en prendre possession. Les citoyens qui avoient péri dans un naufrage, dans une bataille, ou dans une contrée éloignée, étoient l'objet le plus ordinaire de ces simulacres de funérailles. Les cénotaphes recevoient les mêmes genres de sculpture et d'ornement que les Sarcophages et les Tombeaux. *Voy.* ces mots.

Centaures. La manière la plus ordinaire de représenter les centaures, est celle de leur donner la figure humaine dans la partie supérieure du corps, et celle d'un cheval dans le reste du corps, ainsi que pour les pieds. Selon Pausanias, il y avoit sur le coffre de Cypselus, un centaure dont les pieds de devant étoient ceux d'un homme, et les pieds de derrière ceux d'un cheval; c'est encore ainsi qu'on les voit représentés sur plusieurs autres monumens. Au reste, bien loin de les figurer comme des êtres laids, Ovide vante au contraire la beauté de plusieurs d'entr'eux, sur-tout celle de Cyllarus et de sa femme Hylonome. Les anciens artistes aimoient à faire entrer dans leurs compositions la représentation d'êtres imaginaires composés de deux natures, comme les centaures, les tritons, les sphinx, etc. et ils savoient en tirer un parti très-avantageux. Nous voyons en effet les centaures sur un très-grand nombre de monumens, et dans les attitudes les plus variées. C'est Phidias qui le premier a ennobli les figures des centaures, et les a représentés dans des groupes variés sur les métopes du Parthenon. Il a eu depuis un grand nombre d'imitateurs; on voit de très-beaux centaures sur les vases grecs. On en voit de très-beaux de l'un et de l'autre sexe dans les peintures d'Herculanum. Le char de Bacchus est quelquefois attelé d'un centaure armé d'une massue ou d'une lance, et d'un autre centaure qui tient une lyre ou quelqu'autre instrument de musique. Souvent on les voit aussi attelés aux chars des autres divinités, sur-tout sur les médailles; Zeuxis a été le premier qui ait osé représenter une centaure; et Lucien qui donne la description de ce tableau, le regarde comme un des morceaux les plus beaux et les plus hardis de ce peintre. Athènes en possédoit de son temps une copie fort exacte : l'original avoit été envoyé en Italie par Sylla, mais le vaisseau qui le transporta, périt avec toutes les richesses dont il étoit chargé. La partie inférieure de la centaure étoit celle d'une cavale; elle étoit couchée sur le côté: sa partie supérieure étoit celle d'une belle femme qui s'appuie sur le coude; elle tenoit dans ses bras un de ses deux petits, et lui présentoit la mamelle; l'autre tétoit sa mère à la manière des poulains. Vers le haut du tableau étoit un centaure, l'époux de celle qui allaitoit les deux petits; on ne lui voyoit que la moitié du corps, il avoit l'air d'être aux aguêts, penché vers les enfans, il leur sourioit; de la main droite il tenoit un lionceau qu'il levoit au-dessus de sa tête, et sembloit s'amuser à leur faire peur. Lucien remarque sur-tout dans ce tableau le talent avec lequel Zeuxis déploya dans un seul sujet toutes les richesses de son génie, en donnant au centaure un air terrible et sauvage, une crinière touffue et jetée avec fierté, un corps hérissé de poils qui semblent également appartenir à la partie humaine et à celle du cheval.

Philostrate dans ses tableaux fait la description d'une peinture semblable qui représentoit aussi une famille de centaures. Nonnus parle de centaures cornus comme on figu-

roit les satyres. On a aussi donné le nom de centaures à d'autres êtres également composés d'un autre animal et d'un corps humain. On dit Onocentaure, Bucentaure, Taurocentaure. (*Voy.* ces mots et pour les détails mythologiques Centaure dans mon Dict.).

Centon, en italien Centone; on appelle ainsi un opéra composé d'airs de plusieurs maîtres. On emploie aussi ce mot pour désigner des poëmes composés de vers pris dans différens autres poëmes. Presque tous les opéra donnés ailleurs que sur le théâtre pour lequel ils ont été faits, sont en grande partie des *centons*, parce que les airs qui ont été écrits pour tel chanteur, ne conviennent pas à tel autre. Alors chacun y place les morceaux de son choix, et avec lesquels il espère le plus briller. Ces ouvrages sont incohérens, et offrent une bigarrure de style désagréable pour les oreilles délicates. Un opéra ainsi formé de pièces de rapport, se nomme plus vulgairement *pasticcio*, mot qui signifie *pâté*, composition dans laquelle il entre divers ingrédiens.

Centoniser, terme de plain-chant; c'est composer un chant de traits recueillis et arrangés pour la mélodie qu'on a en vue. Cette manière de composer n'est pas de l'invention des symphonistes modernes, puisque selon l'abbé Lebeuf, S. Grégoire lui-même a centonisé.

Céon, Athénée dit, d'après Aristoxène, qu'Hyagnide le phrygien avoit inventé des chansons nommées *Céon* et *Babys*.

Cépion, espèce d'air de flûte des anciens.

Cérachate. *Voy.* Agathe.

Céramique, un des quartiers les plus beaux d'Athènes; Pausanias dit qu'il tiroit son nom de Céramus, fils de Bacchus et d'Ariadne; Pline prétend que ce lieu fut nommé Céramique, parce que Chalcostenis, ouvrier fameux en ouvrages et en statues de terre, avoit son attelier dans cet endroit. Il paroît plus vraisemblable que ce quartier d'Athènes étoit ainsi appelé, parce qu'on y avoit fait de la tuile. Le mot grec *keramos* signifie tuile. C'est ainsi qu'à Paris, le palais et le jardin des Tuileries, tirent leur nom de fabriques de tuiles qui jadis occupoient cet emplacement. Hesychius et Suidas prétendent qu'il y avoit à Athènes deux quartiers de ce nom, l'un dans la ville et l'autre dehors. Le céramique de la ville étoit le lieu où l'on faisoit, aux frais du peuple, les funérailles et les oraisons funèbres de ceux qui avoient péri dans la guerre. On élevoit sur leurs tombeaux des colonnes où l'on gravoit leurs noms, le lieu de leur mort, et leurs épitaphes.

Cerarii; nom donné chez les Romains à ceux qui faisoient des images en cire. *Voy.* Céroplastique.

Cercle mythique: parmi les différens récits mythologiques des anciens, il y en a plusieurs qui se rapportent à un même fait ou à un même personnage, ou à une même famille. Les mythes qui se rapportent ainsi au même sujet, forment ce qu'on appelle un cercle mythique; c'est ainsi que la guerre de Troye, les voyages d'Ulysse, les mythes relatifs à Achille, à Hercule, à la famille d'Agamemnon, etc., forment autant de cercles mythiques. Quelques poëtes se sont attachés à consigner dans leurs ouvrages les récits de ces cercles mythiques, de-là on leur donne le nom de *poëtes cycliques*, du mot grec *kyklos*, qui répond au mot *cyclus*, adopté en latin, et qui signifie cercle. La connoissance de ces cercles mythiques est indispensable à l'artiste pour le diriger dans le choix des sujets; quelques-uns ont même eu à sculpter un cercle mythique entier, tel est celui qui a exécuté la table Iliaque, celui qui a sculpté

l'éducation d'Achille sur la mardelle du puits d'Aracœli. Parmi les modernes, quelques peintres ont aussi exécuté un cercle mythique entier, le Parmesan, Messer Rosso et Niccolo dell, Abbate ont représenté à Fontainebleau toute l'histoire d'Ulysse dans une suite de peintures.

Cerf; on trouve fréquemment le cerf figuré sur les monumens qui représentent Diane, dont il est un des attributs. Sur les médailles, cet animal est souvent le symbole de l'*éternité*, indiquée aussi sur d'autres médailles par le Phœnix. Dans son célèbre tableau des amours de Jupiter et de Io, le Corrège a exprimé l'ardeur de l'amour par un cerf qui vient se désaltérer dans un ruisseau. Cette image, dit Winckelmann, est une des plus belles des temps modernes; car elle rend l'expression du psalmiste, « ainsi que le » cerf brame après l'eau fraîche », et le cri du cerf signifie en hébreu, desirer quelque chose avec ardeur; expression employée uniquement pour cet animal. Ce même sujet, ajoute-t-il, se trouve dans la collection de dessins du prince Albani; mais le dessinateur en a si mal saisi l'idée, que s'imaginant de trouver dans cette allégorie un cerf mort, il en a seulement indiqué la tête, sans faire appercevoir la moindre trace d'eau. Sur le revers des médailles de Caulonia, ville de la grande Grèce, on voit un cerf, et de l'autre côté un Jupiter. Le P. Hardouin a appliqué à ce type le passage du psalmiste: « la voix du Seigneur fait » engendrer les cerfs ». Selon Plutarque, des bois de cerf ont été attachés aux temples de Diane; ce qui doit sans doute s'entendre de la frise et de cette partie qui se trouve entre les triglyphes, où Agave, mère de Penthée, veut dans les Bacchantes d'Euripides, faire placer la tête de son fils; idée qui semble prise de l'usage d'y employer des ornemens allégoriques. Sur un bas-relief qui, selon Winckelmann, se voyoit au palais Spada, une tête de cerf est placée au milieu du cintre de l'entrée d'un temple de cette déesse, et deux javelots attachés à l'une des colonnes de l'angle. Sur les monumens qui représentent la métamorphose d'Actæon en cerf: ce jeune chasseur a seulement un bois de cerf naissant sur une tête humaine; car si on l'avoit figuré en cerf, cela ne donneroit d'autre idée que celle d'une chasse de cet animal. Le Titien dans un tableau qui représente la métamorphose d'Actæon, s'est conformé aux idées des anciens.

Cerise; on connoît l'habileté de certains artistes à graver des noyaux de cerise. Le professeur Hermann a vu les têtes de quarante cardinaux sur un noyau de cerise; aucun passage des anciens n'indique qu'ils aient connu cette sculpture. Le cerisier a été apporté de Cérasonte à Rome par Lucullus.

Cerodetos; ce mot indique souvent la *syrinx* ou flûte de Pan, parce qu'elle étoit formée de plusieurs tuyaux joints avec de la cire.

Ceroma; selon Pline, c'étoit la partie des anciens thermes ou bains dans laquelle les athlètes se faisoient oindre.

Céroplastique; l'origine de l'art de modeler en cire appelé *céroplastique* se perd dans les temps reculés. On aura essayé de former des figures d'une matière molle, avant de travailler des masses plus dures; cet art a vraisemblablement commencé dans l'Ægypte et dans la Perse, parce que les habitans de ces deux pays se servoient de la cire pour embaumer les cadavres. Des auteurs prétendent que le mot *mumie*, est dérivé de *mum*, ancien mot ægyptien qui signifie cire. On voit par le titre de la dixième ode d'Anacréon adressée à un amour de cire, que cet art étoit alors connu chez les Grecs, qui probablement l'empruntèrent des

Ægyptiens. M. Wichelhausen, dans un petit ouvrage allemand *sur les applications de la céroplastique*, dit que selon le témoignage de Pline, Lysistrate a été le premier qui modela des figures humaines, et qui coula de la cire dans ces moules; cet artiste, né à Sicyone, et qui a vécu dans la 114e olympiade du temps d'Alexandre-le-Grand, fut donc le premier qui appliqua la céroplastique à l'histoire naturelle. Cette idée de M. Wichelhausen n'est pas parfaitement juste; en lisant le passage de Pline avec attention, on voit qu'il veut dire seulement que par cette invention, Lysistrate réussit à faire parfaitement ressemblantes des figures qu'on n'avoit songé avant qu'à embellir, mais ce n'est pas là employer la céroplastique à l'histoire naturelle: cette application est beaucoup plus moderne. Lysistrate faisoit seulement des portraits coulés dans des moules pris eux-mêmes sur la nature, et ces portraits étoient semblables à ceux que l'on voit dans ces collections foraines appelées cabinets de figures.

Les Romains, imitateurs des Grecs, avoient aussi vraisemblablement des figures en cire. Pline raconte que dans les vestibules de leurs palais, les familles romaines avoient placé les bustes en cire de leurs ancêtres, et qu'on mettoit un certain luxe à les faire porter devant le défunt lors des funérailles. C'étoit encore une coutume des cliens de rechercher les bonnes graces de leur patron, en plaçant chez eux le buste en cire de leur protecteur, accompagné souvent d'inscriptions flatteuses. M. Wichelhausen pense que les Lares et les Pénates des pauvres étoient probablement faits en cire. L'autel placé dans le laraire des maisons romaines, étoit aussi enduit de cire, et on le rendoit luisant en le frottant souvent. Cette opération avoit pour but d'y graver des desirs secrets, et les vœux qu'on adressoit aux divinités et aux pénates. Quelquefois les anciens n'enduisoient ainsi de cire que quelques membres de leurs pénates. Lucien, dans sa satyre intitulée *les Incrédules*, raconte d'un certain *Eucrates* qu'il avoit enduit de cire la cuisse de Pelichus dans son laraire domestique. Les Grecs et les Romains employoient aussi la cire coloriée pour une espèce de peinture appelée encaustique. C'est à cela sans doute qu'étoit dû l'emploi qu'on a fait de la cire coloriée pour différens ouvrages.

Dans le moyen âge la céroplastique eut le sort des autres arts; les cérémonies religieuses paroissent avoir contribué à la conserver; du moins on sait que les visages des figures des saints étoient en cire. On se servoit aussi de cire pour faire des images qui ressembloient, autant qu'il est possible, à l'être qu'on vouloit tourmenter. On torturoit cette image, on la faisoit fondre à un feu doux. Cette espèce de maléfice s'appeloit *envoûter*, en latin *invultare*. Le premier qui dans les derniers siècles a essayé d'imiter en cire les visages des personnes mortes ou vivantes, paroît avoir été Andrea del Verrochio, maître d'Andrea da Vinci qui a vécu au milieu du 15e siècle. La première idée de faire des préparations anatomiques en cire, est vraisemblablement due à *Cajetano Julio* Zumbo, né à Syracuse en Sicile l'an 1656. Selon les uns, il étoit gentilhomme; selon les autres, prêtre séculier: ces deux opinions cependant peuvent se concilier aisément. Il avoit un génie particulier pour l'imitation de tout ce qu'il avoit vu. Une étude assidue et approfondie du beau et de l'anatomie, le mit en état de faire à Bologne, à Florence, à Gênes et à Marseille, des ouvrages qui peuvent passer pour des chefs-d'œuvres. Ce qui attire surtout l'attention de tous les connois-

seurs, ce sont les degrés de la putréfaction du corps humain, et les différentes influences de la peste sur l'homme. Ces préparations ont été long-temps dans la galerie de Florence, jusqu'à ce que le grand-duc Léopold en fit don à son médecin LAGUSI, dont le véritable nom étoit *Hasenoehrl*, qui signifie *petite oreille de lièvre*, et qu'il changea à cause de la difficulté de la prononciation en celui de Lagusi qui a la même signification. M. Jansen les a encore vues chez lui.

Celà prouve qu'on a commencé à faire des préparations anatomiques en cire, dès le milieu du 17e siècle. On cultiva d'abord cet art à Bologne; *Ercole* LELLI, né dans cette ville, étudia le dessin avec succès dans l'académie Clémentine; il s'appliqua ensuite par ordre du pape, à l'étude de l'anatomie, et fit beaucoup de modèles en bois et en cire à l'usage de ceux qui s'appliquent à la chirurgie et aux arts du dessin. C'est sous ce Lelli que *Giovanni* MANZOLLINI, né dans la même ville en 1700, étudia l'anatomie, et sous *Giuseppo Carlo* PEDRETTI, et *Francisco* MONTI qu'il s'appliqua à l'étude de la sculpture; Lelli tâcha de profiter des talens distingués de cet artiste pour l'anatomie, et s'en servit pour se faire aider dans la confection de plusieurs modèles en bois et en cire. Manzollini exécuta seul presque toute la partie mécanique, quoique Lelli se fît passer, et passât en effet pour en être l'auteur. Manzollini irrité de cette injustice se sépara de Lelli; plusieurs des ouvrages qu'il fit alors sont encore à l'institut de Bologne. Il fit aussi beaucoup de préparations en cire pour le roi de Sardaigne, pour l'académie des sciences à Londres, et pour différens particuliers. Manzollini est mort en 1755; sa femme *Anne* MANZOLLINI, née Morand, continua alors les travaux de son mari. Elle avoit reçu de lui et d'Ercole Lelli, d'utiles leçons, et avoit même acquis des connoissances scientifiques. Elle donna plus de perfection à ses préparations en cire, en y appliquant le coloris naturel; elle désigna les veines, les artères, les nerfs et les autres parties, par des numéros qui se rapportoient à une description qu'elle avoit composée: elle exécuta différentes parties, tels que l'œil, l'oreille, dans des dimensions deux ou trois fois plus grandes que nature. Plusieurs de ses ouvrages ont passé à Turin et à Pétersbourg. Elle a aussi donné des leçons publiques sur la structure de toutes les parties du corps humain. L'institut de Bologne possède encore une collection considérable de préparations anatomiques en cire de cette célèbre artiste, et on y a honoré sa mémoire par une inscription sur marbre. Les préparations en cire y occupent cinq armoires appelées à l'institut la *supellex anatomica* d'Anne Manzollini. On y voit aussi beaucoup de ses instrumens, de ses livres, de ses squelettes, de ses ossemens, etc. enfin son portrait et celui de son mari. *Antonio* GALLI, professeur de chirurgie à Bologne, est regardé à tort par quelques-uns comme l'inventeur des préparations en cire. En 1750, il fit exécuter par différens artistes, des uterus avec des fœtus dans leurs différentes situations, pour s'en servir dans ses cours. Cette collection est unique dans son genre pour le nombre de pièces, plutôt que pour l'exactitude.

Parmi les artistes modernes, ceux qui se sont le plus distingués sont: L. CALZA, *Filippo* BALUGANI, et FERINI. Le premier fit en 1760 la collection du professeur Sograffi à Padoue. Balugani a exécuté en 1768 quelques préparations anatomiques en cire, qui méritent d'être placées à côté de celles d'Ercole Lelli. Ferini est le premier qui ait mis cet

art en vogue à Florence. Le célèbre chevalier *Felice* Fontana a porté cet art à un degré de perfection inconnu jusqu'alors. Ce savant et artiste distingué qui s'est acquis un nom immortel dans différentes parties de la physique et de l'histoire naturelle, voyagea pendant trois ans aux frais du grand-duc dans les pays les plus intéressans de l'Europe, et employa ensuite les connoissances qu'il avoit acquises pour la gloire de la Toscane. Le grand-duc lui a donné un pouvoir absolu pour faire toutes les expériences et toutes les dépenses nécessaires pour l'utilité du musée. Outre les excellentes préparations en cire dont il a enrichi le musée de Florence, il y fit aussi exécuter sous sa direction une statue anatomique en bois, composée de plus de 3000 pièces qui se démontent, et dont on trouve une notice dans la première année du *Magasin encyclopédique*. La France a eu également plusieurs artistes qui se sont occupés de faire des préparations anatomiques en cire. Mlle Biheron, née en 1719 et morte en 1795, travailloit à des préparations anatomiques, dans le même temps que Mlle Basseporte travailloit à la suite des objets d'histoire naturelle peints sur vélin, qui sont à présent au musée d'histoire naturelle. Vicq d'Azyr a fait un rapport avantageux en 1777 à l'Académie des sciences sur ses préparations ; l'impératrice de Russie en a acheté plusieurs, son cabinet a été montré pour de l'argent, et il a été vendu en 1795. Le C. Pinson a fait pour le duc d'Orléans des préparations qui sont aujourd'hui au musée d'histoire naturelle. On remarque principalement dans ses productions, des tableaux qui offrent tous les états du poulet dans l'œuf, pendant l'incubation et à sa sortie, et tous les états de la limace et de la sangsue. Le C. Bertrand s'est plus particulièrement attaché à la représentation des cas pathologiques sous la direction du célèbre Dessault. Son cabinet se voit au palais du Tribunat à Paris. Le C. Laumonier, à Rouen, aidé de son épouse, la sœur du C. Thouret professeur à l'Ecole de Santé de Paris, a fait plusieurs préparations qui paroissent avoir acquis le dernier degré de perfection. Le C. Sulzer, prosecteur à l'école de médecine de Strasbourg, s'applique également à cet art. Il a déjà exécuté plusieurs morceaux qui ont obtenu les suffrages des connoisseurs.

Curtius et plusieurs autres ont appliqué l'art de la céroplastique à la représentation de la figure de personnages célèbres ou fameux qu'ils font voir dans les foires. Sur les boulevards de Paris, il y a continuellement plusieurs cabinets de figures en cire ; ces jongleurs exécutent des portraits quelquefois assez ressemblans, mais cette imitation servile ne doit être regardée que comme un métier, et ne mérite pas d'occuper sa place parmi les arts ; la céroplastique doit être exclusivement appliquée à l'anatomie pour laquelle elle est de la plus grande utilité.

Cerostrotum. *V*. Cestrotum.

Cestophores, nom qu'on donne aux figures, sur-tout aux statues qui portent le *ceste*.

Cestrotum, espèce de peinture à l'encaustique sur ivoire ou corne, qu'on appliquoit avec un instrument appelé *cestrum*, espèce de style, pointu à l'une des deux extrémités et applati de l'autre. Dans le onzième livre de son Histoire naturelle, Pline décrit les usages auxquels on employoit dans les arts les cornes des animaux, à cette occasion il dit qu'on les fendoit en lames très-minces comme pour en faire des lanternes, qu'on les teignoit, qu'on leur mettoit un enduit coloré, et que l'on en faisoit enfin des espèces de peintures appelées *cestrota*. Au-

trefois les éditions de Pline avoient la leçon *cerostrata*. Saumaise avoit déjà montré que cette leçon étoit fausse, qu'il falloit lire *cestrota*, et qu'il s'agissoit d'une peinture à l'encaustique.

Cestrum, instrument semblable à un style, dont on se servoit pour peindre l'encaustique. *Voy*. Cerostrotum.

Cetra; nom donné chez les anciens à une espèce de petit bouclier.

Chaconne, c'est le plus étendu de tous les airs de danse; c'est même une symphonie plus longue qu'aucune autre; une symphonie simple qui seroit de cette longueur, seroit fatigante et insupportable à l'oreille, parce que ne parlant qu'à cet organe seul, elle demande une attention plus recueillie que l'extrême délicatesse de cet organe ne lui permet pas de supporter si long-temps. La chaconne au contraire est un texte que la danse doit interpréter; les pas, les gestes, les évolutions des danseurs doivent occuper agréablement les yeux pendant que l'oreille jouit de la beauté des chants, des accords et des modulations, et que le spectateur partagé entre deux plaisirs, juge sans fatigue du rapport de ce qu'il voit avec ce qu'il entend. Il n'est pas aisé d'indiquer l'étymologie du mot *chaconne*. On appeloit anciennement *ciecona* en Italie, un trait de basse fondamentale sur lequel on s'exerçoit à composer, et dont peut-être quelqu'aveugle (*cieco*) étoit l'inventeur. De *ciecona* on aura fait par corruption *ciacona*, et pour ne pas répéter toujours le même trait, on en aura substitué à celui-ci, qui étoit le trait original, d'autres d'un chant à-peu-près aussi simple, d'abord de quatre, et ensuite de huit mesures; et c'est sur l'un de ces traits, qui avoient retenu le nom de *ciacona*, ou *ciecona*, qu'on aura fait un air de danse noble, que les Français auront emprunté des Italiens sous le nom de *chaconne*. L'uniformité de cette basse continue produisoit une monotonie qui devoit fatiguer l'oreille, et même imprimer à la danse quelque chose de triste et d'ennuyeux, peu convenable aux idées de magnificence et de joie qu'elle devoit exprimer. *Rameau* affranchit la chaconne de cette entrave. En lui conservant la régularité symmétrique exigée par les pas de la danse, il lui donna cependant une marche libre, une expression variée; il y ménagea de plus grands effets et des oppositions nouvelles. Une belle chaconne est d'un grand effet à la fin d'un opéra. Un maître de ballets y peut déployer tout le luxe de son art; un compositeur tout le feu de son génie.

Chaine de trilles. *Voy*. Catena di trilli.

Chaire, siége élevé avec une devanture ou lambris, à hauteur d'appui, de figure ronde, carrée, ou à pans coupés, où l'on monte par un escalier, et qui est d'usage dans les lieux d'enseignemens, tels que les écoles, les collèges, et dans les églises où elles servent de tribune aux prédicateurs. Les chaires de la première espèce se font ordinairement en menuiserie, et ne comportent aucun ornement. Les chaires d'église doivent, ainsi que les précédentes, leur origine à la nécessité d'exhausser l'orateur, et de le faire dominer sur l'assemblée qui l'écoute. Les temples des Grecs et des Romains ne renfermoient rien qui ressemblât à une chaire, parce que le service de leurs prêtres ne consistoit qu'en cérémonies et dans l'observance des rites sacrés. L'usage des chaires dans les églises des chrétiens paroît venir du banc élevé, sur lequel les rabbins des Juifs sont assis dans leurs synagogues derrière un bureau, et dans l'origine elles ne paroissent avoir été que des tribunes consacrées à la

lecture des livres sacrés. Dans la suite ces chaires ne servoient qu'au débit des harangues sacrées, et on en plaça une dans chaque église au milieu de l'auditoire ; c'est de-là que l'art de l'orateur qui débite ses sermons, a été appelé *éloquence de la chaire*. Les anciennes chaires étoient encore de véritables tribunes, avec un pupitre et un siége ; dans plusieurs anciennes églises de Rome on en voit en marbre, et sans aucun couronnement. Bientôt on les éleva sur des colonnes. La chaire de S. Laurent à Florence, placée sur 4 piliers, n'offre point un coup d'œil satisfaisant, mais on admire les bas-reliefs exécutés par Donatello et son élève Bertoldo, qui ornent cette espèce de coffre carré. On imagina ensuite de les adosser à un pilier de l'église; et Benedetto da Mayano, alla même jusqu'à pratiquer dans l'intérieur d'un pilier, l'escalier de la chaire dans l'église de Sainte-Croix à Florence. Cette méthode d'attacher aux piliers ces tribunes, suspendues sans aucun support apparent, fit qu'on les composa de bois ; mais cela donna en même temps lieu à des écarts ridicules relativement à la forme et à la décoration des chaires. Ce fut alors qu'on imagina d'exécuter au-dessus de la chaire ces couronnemens, dont les dais et les impériaux d'étoffes avoient été le modèle et suggérèrent l'imitation. Le plus souvent on donna à la chaire la forme d'une soucoupe, dont le couronnement et le dais forment le couvercle (*Voy.* Dais). La forme la plus bizarre d'une chaire, paroît être celle de S. Sulpice ; celle de S. Roch étoit une des plus remarquables par ses dorures et ses ornemens ; ces deux chaires ont été gravées.

Le genre de construction des églises doit influer sur celle des chaires qu'on y place. Si l'église est formée par des murs sans piliers ni colonnes, la chaire pourra se construire à demeure, de quelque matière qu'on la fasse. Si les murs de l'église sont ornés de niches, celle du milieu sera la place naturelle qu'il faudra choisir. Les chaires d'une construction inamovible ne conviennent point aux églises en arcades, soutenues par des piédroits ; il convient mieux d'y placer une espèce de tribune dans le milieu d'une arcade. Quant aux églises qui ont des colonnes dans l'intérieur, il est convenable d'y construire, pour le temps qu'on en a besoin, une estrade ou tribune portative avec une devanture, d'orner le tout d'étoffes, et de faire en sorte qu'elle puisse s'ajuster ou se décomposer avec la plus grande facilité. Cette construction légère, et par sa nature incohérente avec le reste de l'édifice, ne sauroit nuire ni à son aspect, ni à sa disposition, parce que le spectateur averti de son amovibilité, fait aisément abstraction d'un objet que le besoin seul amène, et que la cessation du besoin fait disparoître.

Chairs ; on se sert de cette expression dans le langage de la peinture, lorsqu'on dit, par exemple ; *dans ce tableau les chairs sont admirablement peintes ; Rubens peignoit les chairs d'une manière brillante ; il employoit dans les chairs des passages fins et agréables*. Ce mot et les manières de l'employer ont des relations sensibles avec ce qu'on appelle *carnation*, *coloris*, et *couleur*. (*Voyez* ces mots). Peindre la *chair* ou les *chairs* est dans la peinture un objet d'autant plus important qu'il a lieu dans tous les tableaux où l'on copie la nature humaine, et sur-tout l'homme vivant et animé, comme dans l'histoire et dans le portrait. C'est aussi l'un des objets les plus difficiles à bien rendre, parce que les chairs sont susceptibles d'une infinité de dégradations, de finesses, de tons

et de passages qui exigent, et une grande étude de la nature, et une grande légèreté de pinceau. La consistance ferme, souple et poreuse, dont la nature, le printemps de l'âge, et la santé douent une jeune beauté, modifie la lumière qui n'est pas renvoyée par le tissu de la peau de la même manière que par les substances dures et raboteuses, dont la surface résiste beaucoup davantage à l'incidence de ses rayons, ou en absorbe une trop grande partie. La chair douce et élastique, par sa nature, laisse pénétrer ses pores imperceptibles par une partie de la lumière, jusques dans la première couche de la peau; de-là reflétée et renvoyée avec mollesse, elle porte dans l'ame l'idée de la vie et du plaisir. On peut observer encore que les courbures insensibles de la *chair* et sa transparence qui laisse appercevoir des veines, répandent sur les demi-teintes, ou demi-lumières, des nuances légèrement bleuâtres, qui conduisent par une douce gradation, jusqu'aux tons les plus éclatans de la peau. Les tons variés des chairs sont innombrables. Il faut les yeux les plus fins et les plus attentifs pour les démêler; il faut pour les rendre, un talent en quelque sorte particulier, dans lequel entre, plus souvent peut-être qu'on ne le pense, un penchant délicat à admirer ce genre de perfection de la nature; ce penchant n'est donné ni à tous les hommes, ni même à tous les artistes. Le Corrège, le Guide, Van-Dyck, Rubens, le Titien, l'Albane, ont peint les chairs avec le sentiment dont on a parlé. Les enfans, les jeunes filles, les femmes, doués de santé, offrent les beautés dont il vient d'être question. En cette occasion, il est bon de rappeler encore que l'étude de la bosse, si utile pour le dessin, seroit défavorable au talent de peindre les chairs, si on en faisoit trop d'usage, parce que la bosse offre des effets tranchans de lumières qui diffèrent beaucoup de ceux que produit la peau. Cette partie nécessaire au talent de l'artiste, ne peut s'acquérir qu'en peignant beaucoup d'après la nature, et en réfléchissant encore plus sur les effets qu'offrent les *chairs*, et sur les moyens que peut fournir l'art pour les imiter. Dans les climats où la carnation n'a pas généralement la perfection que desire le peintre, l'imagination, la mémoire, l'observation des maîtres qui ont excellé dans cette partie, sont les ressources des artistes; mais elles sont toujours infiniment au-dessous de l'étude de la nature.

Chaise, meuble qui est accompagné d'un dossier, et qui sert à s'asseoir. Nos chaises n'ont acquis la pureté des formes et l'élégance qui les caractérise, que depuis qu'on imite, pour la fabrication des meubles, les monumens antiques. *Voy.* Throne, Sella et Subsellium.

Chaise curule, espèce de siége, fait ou revêtu d'ivoire; c'étoit une marque de la dignité des dictateurs, consuls, préteurs, censeurs, et des édiles curules, qu'on appeloit pour cette raison *magistrats curules*. Les pontifes et les vestales avoient aussi le droit de se servir de la chaise curule. Les monumens des étrusques nous offrent souvent cette chaise, et c'est de ce peuple que les Romains en ont adopté l'usage sous Tarquin-l'ancien. Numa en avoit déjà accordé l'usage au flamine de Jupiter, comme marque de sa dignité. Elle fut donnée à des princes étrangers sur la fin de la république et sous les empereurs. C'est ainsi que selon Tite-Live, Eumène, roi de Pergame, reçut du peuple Romain une chaise curule et un sceptre d'ivoire. Il paroît que quelquefois ces chaises curules étoient faites en bronze. On en voit deux dans le cabinet de Portici; la partie inférieure du siége connu

sous le nom de fauteuil de Dagobert, autrefois à S. Denys, aujourd'hui au cabinet des antiques de la bibliothèque nationale, paroît avoir été une chaise curule, à laquelle on a adapté un dossier dans le moyen âge.

Chalcédoine. Lorsque la transparence de l'agathe est troublée par des nuages laiteux, on la nomme chalcédoine; dans la nature, elle est le plus souvent mamelonée, et se présente sous la forme de stalactites ou de stalagmites. Ce n'est donc que le plus ou le moins de transparence qui sépare la chalcédoine de l'agathe, c'est le *quartz-agathe en stalactite* d'Haüy. Pline la nomme *chalcédonius*, il pense qu'elle a pris son nom de Chalcédone, ville assez célèbre de la Bithynie. Joannon de S. Laurent dit qu'elle étoit peut-être tirée du rocher de l'Euripe, du Bospore de Thrace, voisin du territoire de Chalcédone. Le Leucachathe de Pline paroît être aussi notre chalcédoine. D'autres auteurs l'appellent Cassidonia ou Cassidonius, d'où est venu le vieux mot françois Cassidoine. C'est improprement que l'on nomme aussi cette pierre *carchédoine*, puisque Pline assure que la pierre précieuse qu'on nommoit ainsi, et qui avoit pris son nom de la ville de Carthage d'où on l'apportoit, étoit une escarboucle. Cette pierre est assez commune, on en fait des vases, des manches de sabre; le cabinet des antiques de la bibliothèque nationale posséde un sabre d'un prince indien dont la poignée est de chalcédoine onyx. Tous les cabinets possèdent beaucoup de pierres gravées sur chalcédoines; le cabinet des antiques en a plusieurs.

Chalcidicum; selon Vitruve, les chalcidiques faisoient partie du grand édifice destiné à l'exercice de la justice, lorsque la longueur du terrein le permettoit. Le chalcidicum ne pouvoit être le tribunal même, parce que dans chaque basilique il n'y avoit qu'un seul tribunal placé dans l'hémicycle du fond, tandis qu'il y avoit plusieurs chalcidiques. Ceux-ci étoient de grandes salles ou de grands bâtimens qui, selon Festus, avoient pris leur nom de la ville de Chalcis, où ils avoient été inventés; c'est pourquoi le même auteur leur donne aussi le nom de *chalcidonium*; c'est ainsi que le mot atrium étoit aussi dérivé du nom de la ville *Atria* (*V*. Atrium).

Les interprètes de Vitruve varient beaucoup sur l'emplacement et la forme des chalcidiques. L'opinion la plus vraisemblable est que les chalcidiques étoient deux grandes salles ajoutées de côté et d'autre auprès du tribunal, placé dans le demi-cercle qui forme le fond de la basilique, et qui est devenu dans les basiliques chrétiennes, le chœur ou le presbyterium; ce qui donnoit au plan intérieur des basiliques la figure d'un T. La basilique de S. Paul à Rome, la plus ancienne des basiliques chrétiennes, qui furent des imitations très-exactes des palais de justice des Romains, peut servir à donner une idée juste de cette explication. Il paroît que cette addition d'une salle ou d'un édifice pratiquée ainsi de chaque côté au bout de l'édifice, et qu'on appelle aujourd'hui croisée, a induit les architectes à introduire depuis dans les églises cette forme de croix latine, qui est la vraie forme des grandes basiliques, et dont l'analogie, avec le signe du christianisme, n'a peut-être eu d'autre fondement qu'une rencontre fortuite de ressemblance.

Chalcioecos est un mot grec qui signifie *maison d'airain*; ce nom fut donné à un temple de Sparte d'où Minerve prit aussi le surnom de Chalcioecos (*Voy*. Dictionnaire de Mythologie). Le temple dont il s'agit étoit véritablement revêtu de bronze dans toutes les parties intérieures comme ex-

térieures. Le poëte et sculpteur Gitiadas, spartiate d'origine et de naissance, en avoit été l'architecte.

CHALIL, les Hébreux appeloient ainsi leur flûte, qui probablement n'étoit qu'une espèce de chalumeau; d'autres entendent par *chalil* un tambour, et c'étoit celui qu'ils prétendent qu'on frappoit avec l'*abub*. *Voy.* ABUB.

CHALUMEAU; nom par lequel nous rendons le mot *avena*, qui signifie proprement un tuyau d'avoine, et qui s'applique à toute espèce de tube creux, percé de trous et propre à rendre des sons.

CHAMBRANLE. On appelle ainsi une bordure avec moulure qui est autour d'une porte, d'une croisée ou d'une cheminée. Il est différent selon les ordres, et quand il est simple et sans moulures, on le nomme bandeau. Le chambranle a trois parties; savoir: les deux côtés qu'on nomme les montans, et le haut qu'on appelle la traverse.

CHAMBRE, ce mot désigne en général une pièce quelconque d'un appartement ou d'une maison; dans son sens précis, il signifie la pièce destinée au sommeil et au repos. Le mot latin *camera* que les Italiens ont pris pour désigner ce que les Français appellent chambre, signifie proprement une voûte ou un lieu voûté; cela ne prouve pas cependant que les chambres des anciens étoient toujours voûtées; mais il paroît cependant qu'elles l'étoient pour l'ordinaire; à juger d'après ce qu'on sait à ce sujet, il paroît que les chambres des anciens étoient en général d'une petite dimension, que souvent elles ne recevoient le jour que par une ouverture pratiquée au-dessus de la porte; que les fenêtres dans celles qui en avoient, étoient élevées de manière à ne pas permettre de regarder au-dehors; qu'elles avoient des cheminées, des hypocaustes ou conduits de chaleur; que leurs murs étoient enduits d'une forte couche de stuc propre à recevoir les peintures dont on les ornoit; qu'en général la simplicité, la propreté en faisoient les principaux caractères. Quant à l'ordre et à la distribution que l'usage a pu établir dans les appartemens, si toutefois il régnoit sur cet objet comme chez les modernes, une certaine uniformité de mode, on trouve à ce sujet des renseignemens dans quelques lettres de Pline le jeune. Dans la distribution d'un bâtiment considérable moderne, on distingue six espèces de chambres du genre de celles qu'on nomme chambres à coucher. On les désigne par les noms suivans: *chambre à coucher*, *chambre de parade*, *chambre en estrade*, *chambre en niche*, *chambre en alcove*, et *chambre en galetas*. Dans la *chambre à coucher*, le lit est isolé et situé en face des croisées; cette pièce doit être exposée au midi, et sa décoration comporte la richesse qui résulte des étoffes et des ameublemens. La *chambre de parade* ne diffère de la précédente que par plus de magnificence et de luxe, puisqu'elle ne sert qu'à l'ostentation. On y place ordinairement au fond un lit magnifiquement décoré, ou dans une riche alcove, ou séparée par une balustrade à hauteur d'appui, au-dessus de laquelle s'élèvent des colonnes qui portent un entablement. *Les chambres en estrade* ne sont plus d'usage; on appeloit ainsi celles où plusieurs gradins formoient une élévation à la place qu'occupe le lit. Une *chambre en niche* est celle au fond de laquelle est une espèce de niche, où l'on place le lit, et à côté de laquelle sont deux dégagemens. Elles ne se pratiquent que dans les petits appartemens, soit adjacens à ceux de parade, soit dans les maisons des particuliers. Les *chambres à alcove* sont appelées ainsi, parce que le lit y est placé

dans une alcove. *Les chambres en galetas* sont celles qui sont pratiquées et lambrissées dans le comble d'un bâtiment, et qui sont destinées aux principaux domestiques.

CHAME, CHAMA, est en conchyliologie le nom d'un genre de coquille bivalve qui contient plusieurs espèces, depuis le chama gigas dont on fait des bénitiers d'église jusques à des chames microscopiques et presque imperceptibles. La partie des valves des chames voisines de la charnière est assez épaisse, formée de couches de différentes couleurs, et par conséquent propre à la gravure en relief, à faire des *camées*, qui imitent assez ceux faits avec l'agathe onyx. Les camées faits ou avec la coquille univalve des *Cyprea* (*Voyez* ce mot), ou avec une valve de chame, sont ceux qu'on appelle camées sur coquille. *Voy*. CAMÉES.

CHAMEAU; sur les médailles, le chameau est le symbole de l'Arabie. Sur le beau vase d'or du cabinet de la bibliothèque, dont j'ai donné l'explication, on voit Silène monté sur un chameau au lieu d'être sur un âne; sur un bas-relief qui représente le triomphe de Bacchus, des rois indiens sont assis sur des chameaux; cet animal se trouve dans plusieurs compositions modernes qui retracent des événemens de la bible.

CHAMETERÆ; les anciens appeloient ainsi des statues de femmes assises et réunies en société.

CHAMP; c'est l'espace qui reste autour d'un cadre, ou le fond d'un ornement et d'un compartiment; c'est enfin la surface sur laquelle s'élève en saillie tout objet de sculpture, qu'il soit du même morceau que le fond, ou qu'il y soit appliqué après coup; c'est ainsi que l'on dit le champ d'un bas-relief, le champ d'une médaille. Champ signifie encore dans l'art de bâtir, la face la plus étroite d'une pièce de bois, de fer, ou de métal, ou d'une pierre relativement à sa position; ainsi l'on dit qu'une pièce de bois est posée de champ, lorsqu'elle porte sur la face la plus étroite qui désigne son épaisseur.

Le mot champ, en latin *campus*, signifioit chez les Romains un lieu ouvert, une place publique, où les jeunesgens s'assembloient pour faire leurs exercices, pour y célébrer certains spectacles, etc. et où les citoyens tenoient aussi leurs comices, c'est-à-dire, les assemblées dans lesquelles il s'agissoit de délibérer de quelqu'affaire publique. On comptoit à Rome un grand nombre de champs; le plus célèbre, le plus vaste et le plus orné de temples et de monumens, étoit le champ de Mars; il s'étendoit depuis la porte Flaminia jusqu'au pont Saint-Ange, et sa largeur étoit proportionnée à sa longueur.

CHAMPÊTRES (bâtimens); ce sont des constructions moins considérables que le corps-de-logis, et qu'on en sépare pour la commodité, l'agrément, et quelquefois par la nécessité de proportionner la masse de l'édifice principal à l'étendue du site et au tableau dont il fait partie. Outre les édifices destinés à l'économie rurale, on peut encore détacher du corps principal, des bâtimens ordonnés de manière à pouvoir y loger des étrangers et leurs domestiques. Quelques-uns de ces bâtimens isolés peuvent aussi être destinés à des usages qui tiennent le milieu entre le plaisir et l'utilité. C'est ainsi que différens pavillons peuvent être consacrés aux plaisirs de la table, à la danse et à la musique, à l'étude, etc. On peut pratiquer de petites maisons de chasse dans les cantons peuplés de gibier. Dans de certains cantons on peut destiner des bâtimens particuliers à l'oiselerie; des cabanes rustiques à la pêche; des édifices pour le bain. Les bâtimens champêtres,

entre leurs commodités, servent à répandre en général du mouvement dans un canton, mais il faut en éviter la surabondance qui détruiroit toute apparence champêtre et solitaire. Les bâtimens champêtres doivent encore être considérés comme objets susceptibles de beauté; elle leur est même indispensable, puisqu'ils sont en partie consacrés à flatter l'œil, à récréer l'imagination, à occuper agréablement l'esprit; on l'obtient par l'élégance des formes, par la simplicité, l'aisance, et la grace de l'ordonnance, par une consonnance sensible entre le caractère du bâtiment et sa destination. Le site influe beaucoup sur le genre de beauté des bâtimens champêtres : ceux-ci peuvent aussi quelquefois servir de monumens. C'est ainsi qu'en Angléterre on a consacré dans le parc de Hagley des bâtimens à la mémoire de Pope et de Thompson; et ces bâtimens placés dans les lieux que ces poëtes aimoient à visiter, et où ils se livroient souvent à l'enthousiasme que leur inspiroit la nature, y font un effet aussi vrai que convenable. La Société d'encouragement de Londres a fait paroître un excellent ouvrage *sur les constructions rurales*, il a été traduit en français par le C. Lasteyrie.

Champignons, espèce de coupe renversée, taillée en écailles pardessus, qui sert dans les fontaines jaillissantes à faire bouillonner l'eau d'un jet, ou d'une gerbe en tombant, comme aux deux fontaines de la place S. Pierre à Rome. On en voit de pareilles aux grandes cascades de Saint-Cloud.

Champs-Elysées. C'étoit chez les anciens le nom qu'on donnoit à des lieux voisins des villes, et consacrés à la sépulture des morts. Ce nom est resté à certains cimetières dont on voit encore les restes, particulièrement à la ville de Pouzzole en Italie, et à celle d'Arles en Provence. Les Turcs imitent encore le genre de sépulture d'Arles; ils n'enterrent jamais un corps sur un autre; et le grand nombre des tombeaux qu'ils élèvent forme un aspect semblable à celui d'une ville.

Champs-du-repos; c'est le nom que l'on donne aujourd'hui en France aux lieux où on enterre les morts. On a publié beaucoup de projets pour leur décoration, et on distingue parmi eux l'ouvrage des CC. Cambry et Molinos, sur les sépultures, mais ces plans n'ont pas encore été adoptés.

Chancellerie; c'est le palais où loge le chancelier, et qui consiste en grandes salles d'audience et de conseil, cabinets et bureaux : le palais de la chancellerie à Rome, est un des plus beaux de cette ville et un ouvrage du Bramante.

Chandelier d'eau; c'est une fontaine dont le jet est élevé sur un pied en manière de gros balustre, qui porte un petit bassin, comme un plateau de guéridon, d'où l'eau retombe dans un autre bassin plus grand au niveau des allées, ou avec un bord de marbre ou de pierre au-dessus du sable. On voyoit beaucoup de ces chandeliers d'eau dans la grande cascade de Sceaux, qui en étoit en partie composée; il y en a aussi plusieurs dans celle de Saint-Cloud.

Change, édifice public qui consiste en un ou plusieurs portiques, au rez-de-chaussée, avec salles et bureaux, où des marchands et des banquiers s'assemblent pour le commerce d'argent et de billets. Cet édifice s'appelle aussi *bourse*, quelquefois *loge du change* et *place*. *Voy.* Bourse.

Chanson, espèce de petit poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on a ajouté un air pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, et même seul, pour éloigner quel-

ques instans l'ennui, ou pour supporter plus doucement la misère et le travail. L'usage des *chansons* semble être une suite naturelle de celui de la parole, et n'est en effet pas moins général. Avant d'avoir l'art d'écrire les anciens avoient déjà des chansons. Leurs loix et leur histoire, les louanges des dieux et des héros, furent chantées avant d'être écrites; et de-là vient, selon Aristote, que le même nom grec fut donné aux loix et aux chansons. Quant aux airs de table, dans les premiers temps, tous les convives chantoient ensemble, et d'une seule voix, les louanges de la divinité. Dans la suite les convives chantoient successivement, chacun à son tour, en tenant une branche de myrte, qui passoit de la main de celui qui venoit de chanter, à celui qui chantoit après lui. Enfin quand la musique se perfectionna dans la Grèce, et qu'on employa la lyre dans les festins, il n'y eut plus que les gens habiles qui fussent en état de chanter à table, du moins en s'accompagnant de la lyre. Les autres, contraints de s'en tenir à la branche de myrte, donnèrent lieu à un proverbe grec, par lequel on disoit qu'un homme chantoit au myrte, quand on vouloit le taxer d'ignorance. Ces chansons accompagnées de la lyre, et dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *scolies*, mot qui signifie *oblique* ou tortueux, pour marquer, selon Plutarque, la difficulté de la *chanson*, ou, selon Artemon, la situation irrégulière de ceux qui chantoient; car comme il falloit être habile pour chanter ainsi, chacun ne chantoit pas à son rang, mais seulement ceux qui savoient la musique, lesquels se trouvoient dispersés çà et là, et placés obliquement l'un par rapport à l'autre. Les sujets des scolies se tiroient, non-seulement de l'amour et du vin, ou du plaisir en général, mais encore de l'histoire, de la guerre, et de la morale. Ils avoient aussi des chansons pour les diverses professions, et pour des occasions particulières, comme l'*epithalame*, l'*hymenée*, pour les *noces*, etc. Ce genre passa des Grecs aux Latins, et plusieurs odes d'Horace sont des chansons galantes ou bacchiques. Mais cette nation trop guerrière n'a jamais approché, sur ce point, des graces de la volupté grecque. Les Français se sont toujours plu à ce genre de composition, et ils y ont toujours excellé. L'origine de la chanson française ne date que du règne de Philippe Auguste. Avant lui toutes les poésies étoient composées en langue latine. Sous ce règne plusieurs poètes de la France septentrionale, nommés *Trouvères*, commencèrent à s'exercer dans la capitale du royaume, sur des sujets de société; le latin fut réservé pour les chants de l'église. Les premiers poëmes furent appelés *lais*, et n'étoient qu'une sorte d'élégies. C'est aux Troubadours provençaux que les Français sont redevables d'une forme de chanson plus agréable et plus régulière. Chrétien de Troye, Auboin de Sézane, Thibaut, d'abord comte de Champagne, ensuite roi de Navarre, sont parmi les Français les plus anciens auteurs de chansons. Les chansons françaises usitées aujourd'hui sont de plusieurs espèces, mais en général elles célèbrent l'amour, le vin, ou elles sont satyriques. Ces dernières portent plus communément le nom de vaudevilles. Nous avons encore une espèce de chanson qu'on appelle *parodie*. Ce sont des paroles ajustées comme on peut sur des airs de violons, ou d'autres instrumens, et qu'on fait rimer tant bien que mal.

Chansonnette, petite chanson gaie et dont le sujet est léger; les airs des chansonnettes doivent être faciles, piquans, et sur-tout natu-

rels : la recherche y est insupportable. Les Italiens donnent le titre de *chansonnettes*, *canzonette*, à ce que nous appelons chansons, de quelque genre qu'elles soient, pour les distinguer des *canzone*, qui sont des poëmes assez longs, sur lesquels on fait de la musique à-peu-près du même style que la cantate.

CHANSONS DE GESTES, celles qui célébroient les gestes et les actions des preux chevaliers, soit fabuleux, soit véritables

CHANSONNIER, celui qui fait les paroles des chansons. On ne dit point ce mot du musicien, sans doute parce que la plupart des chansons se font sur de petits airs déjà connus, et qu'on fait une chanson d'un air qui n'avoit pas cette destination primitive On appelle aussi chansonnier celui qui chante ou vend des chansons dans les places publiques.

CHANT; sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des sons variés et appréciables, c'est-à-dire, dont on peut trouver ou sentir l'unisson, et calculer les intervalles de quelque manière que ce soit. Le chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accens de la voix parlante ou passionnée; et comme de toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable est le chant.

Le *chant*, appliqué plus particulièrement à notre musique, en est la partie mélodieuse, celle qui résulte de la durée et de la succession des sons, celle d'où dépend toute l'expression et à laquelle tout le reste est subordonné. Enfin dans son sens le plus resserré, *chant* se dit seulement de la musique vocale; et dans celle qui est mêlée de symphonie, on appelle parties de chant celles qui sont destinées pour les voix. On trouve l'usage du chant dans l'antiquité la plus reculée. Dans l'Ægypte et dans la Grèce, les premiers chants connus furent des vers en l'honneur des dieux. Les Grecs n'eurent point de poésie qui ne fût chantée; la poésie lyrique se chantoit avec un accompagnement d'instrumens; ce qui la fit nommer mélique. Le chant de la poésie épique et dramatique étoit moins chargé d'inflexions, mais il n'en étoit pas moins un vrai chant. L'expression *chanter*, employée par les poëtes grecs doit donc être prise au propre. Chez les latins et chez les modernes, elle n'est prise qu'au figuré.

CHANT AMBROSIEN, sorte de plain-chant dont l'invention est attribuée à S. Ambroise, archevêque de Milan. *Voy.* PLAIN-CHANT.

CHANT GRÉGORIEN; sorte de plain-chant dont l'invention est attribué à S. Grégoire, pape, et qui a été substitué ou préféré dans la plupart des églises au chant ambrosien. *Voyez* PLAIN-CHANT, CHORAL.

CHANT EN ISON ou chant égal; on appelle ainsi un chant ou une psalmodie qui ne roule que sur deux sons, et ne forme par conséquent qu'un seul intervalle. Quelques ordres religieux n'ont dans leurs églises d'autre chant que le chant en Ison.

CHANT SUR LE LIVRE. Plain-chant ou contre-point à quatre parties, que les musiciens composent et chantent impromptu sur une seule; savoir, le livre de choeur qui est au lutrin : en sorte qu'excepté la partie notée qu'on met ordinairement à la taille, les musiciens affectés aux trois autres parties n'ont que celle-là pour guide, et composent chacun la leur en chantant. Le chant sur le livre demande beaucoup de science, d'habitude et d'oreille, dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'est pas toujours aisé de rapporter les tons du

plain-chant à ceux de notre musique, cependant il y a des musiciens d'église si versés dans cette sorte de chant, qu'ils y commencent et poursuivent même des fugues, quand le sujet en peut comporter, sans confondre et croiser les parties ni faire de faute dans l'harmonie.

Chanter, c'est, dans l'acception la plus générale, former avec la voix des sons variés et appréciables. Mais c'est plus communément faire diverses inflexions de voix sonores, agréables à l'oreille, par des intervalles admis dans la musique, et dans les règles de la modulation. On chante plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable et sonore, l'oreille plus ou moins juste, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, et plus ou moins de pratique de l'art du chant.

Chanterelle; celle des cordes du violon et des instrumens semblables qui a le son le plus aigu. On dit d'une symphonie, qu'elle ne quitte pas la chanterelle, lorsqu'elle ne roule qu'entre les sons de cette corde et ceux qui lui sont les plus voisins, comme font presque toutes les parties de violon des opéras de Lulli et des symphonies de son temps.

Chanteur; celui qui chante de la musique proprement dite.

Chantre, celui qui dans les églises exécute le plain-chant. On dit chantre en poésie, pour dire *poëte;* ainsi on désigne Orphée sous la qualification de *Chantre de la Thrace.*

Chapeau; trait demi-circulaire dont on couvre deux ou plusieurs notes, et qu'on appelle plus communément liaison. *V.* Liaison.

Chapelet, ornement d'architecture; c'est une baguette sur laquelle on a taillé de petits grains ronds, ou des fleurons, des grelots, des olives. On le nomme ainsi par l'analogie de ces grains avec ceux des chapelets à rosaires; du reste, ce mot dérive des ornemens de perles enfilées qui se mettent dans les cheveux. Il signifie aussi petit chapeau. Les vieux poëtes français parlent de chapelets de fleurs.

Chapelle; on appelle ainsi, soit de petits édifices que l'on peut considérer comme des diminutifs d'églises ou de temples, soit des portions des édifices sacrés qui renferment un autel, et qui entrent dans la composition d'une église. Sous le premier point de vue, les chapelles sont à-peu-près ce qu'étoit chez les anciens l'*ædicula* (*V.* ce mot). On les construit ordinairement dans les endroits qui ne comportent ni la dépense ni l'étendue d'une église. C'est sur-tout en Italie qu'on trouve, le long des grands chemins, un nombre considérable de chapelles, qui offrent en même temps aux voyageurs une retraite contre les injures du temps, et des reposoirs commodes pour s'y délasser. Le caractère de ces petits édifices n'admet ni richesse, ni luxe. De l'élégance, de la simplicité dans les formes générales et dans tous les détails, suffiront à ces monumens solitaires, qu'on aura soin de placer près d'une eau courante, et s'il est possible, sous un ombrage hospitalier. On peut citer comme des modèles de goût dans ce genre, le petit temple de Clitumne à Spoletto, ou la petite rotonde bâtie par Vignole sur la voie Flaminienne, et dans le fauxbourg del Popolo à Rome.

Après la Sainte-Chapelle de Paris et celle de Vincennes, la chapelle du château de Versailles est l'édifice le plus grand, le plus renommé et le plus original auquel on puisse donner le nom de chapelle. Les chapelles qui ne forment point un corps de bâtiment isolé et un diminutif d'église, sont dans les

églises, dont elles composent l'ensemble des parties dépendantes du tout, ordinairement enceintes par une grille ou par une balustrade, et indiquées par un autel. C'est alors à l'architecte d'assujettir à un dessin uniforme de décoration toutes ses chapelles, sans cependant tomber dans la monotonie qui deviendroit fastidieuse. L'ordonnance des chapelles ne doit pas être différente de celle du reste de l'église. Si l'on y admet des colonnes, elles doivent être de l'ordre dominant dans l'intérieur. Leur mode, la mesure de leur richesse ou de leur simplicité, doivent dépendre du caractère de l'ensemble, et lui être subordonnés. C'est en général dans les enfoncemens des nefs collatérales que les chapelles trouvent leur place la plus naturelle, lorsque les églises sont construites en arcades. Dans les églises soutenues sur des colonnes portant entablement, les enfoncemens en question n'ont point lieu, et la place des chapelles est contre les murs des bas-côtés, et toujours au milieu des entrecolonnemens. On les voit de cette sorte à la basilique de Sainte-Marie-Majeure à Rome. Tout autel qui a un retable ou un couronnement de quelque nature qu'il soit, et en quelqu'endroit qu'il soit placé, porte le nom de *chapelle*. La décoration la plus ordinaire consiste en tableaux qui représentent ou la figure du saint dont la chapelle porte le nom, ou des traits de son histoire, etc. Souvent la statue du saint s'élève au-dessus de l'autel, soit dans une niche enfoncée, soit dans une niche formée par des colonnes. C'est de ce dernier genre que sont les chapelles du Panthéon à Rome, les plus belles et les plus sages qu'on puisse citer. On place aussi des chapelles du genre de ces dernières, en plein air, soit dans les cimetières, soit dans les rendez-vous de dévotion; et alors le mode de celles qu'on vient de décrire, se trouve d'accord avec toutes les convenances.

On appeloit à Paris *Sainte-Chapelle*, la chapelle de l'ancien palais de S. Louis. Ce monument gothique étoit remarquable par la beauté de ses vitreaux, on admire sa grande légéreté. Il y a aussi une sainte-chapelle à Vincennes.

Dans les grands parcs, où l'on aime à rassembler et à varier toutes les scènes qui peuvent produire différentes émotions, on place quelquefois des chapelles, dans une situation, où une espèce d'obscurité religieuse porte l'ame au recueillement. Un air d'antiquité doit se mêler à leur construction, qui sera simple et sans luxe; car ces petits édifices doivent inspirer la vénération, sans prétendre à la richesse ou à l'élégance qui commande l'admiration. Ces chapelles sont le sujet d'un charmant épisode du Poëme des jardins de l'abbé Delille.

CHAPELLE; ce mot signifie, 1°. le lieu de l'église où l'on exécute la musique; 2°. le corps même des musiciens qui exécutent cette musique; et par extension, tous les musiciens qui sont gagés par un souverain ou un grand seigneur, quand même ils n'exécutent jamais de musique dans les églises: de-là vient aussi l'expression, *maître de chapelle*; 3°. un certain nombre de ces musiciens qui ne se joignent aux autres que de temps en temps, pour remplir davantage, et qu'on nomme aussi *gros chœur* ou *grand chœur*. Comme les morceaux chantés par la chapelle, ou par le grand chœur, doivent être composés en conséquence, et n'avoir pas trop de vitesse ou de diminution, mais être d'un style sérieux et savant, on appelle ce genre de composition *style de chapelle* ou *d'église*. Voici l'étymologie qu'on donne ordinairement du mot chapelle. Les rois de France et leurs généraux avoient

coutume, à ce qu'on prétend, de porter avec eux à la guerre la cape, ou suivant d'autres le casque de S. Martin de Tours, qui avoit été soldat. Comme ils faisoient dire la messe dans la tente où l'on gardoit cette cape, on appela cette tente *capelle* ou *chapelle*; et *chapelain* celui qui y disoit la messe; ensuite on a donné ce nom à toutes les églises particulières que les grands seigneurs avoient dans leurs maisons, et enfin à tout ce qui ressortissoit de ces églises ou *chapelles*.

Chaperon. Le chaperon étoit originairement une coiffure en usage en France pour les hommes jusqu'au règne de Charles vi. A cette époque les docteurs et les jurisconsultes qui avoient l'habitude de porter le chaperon, le suspendirent sur leur épaule; bientôt ils y substituèrent une petite pièce carrée d'hermine qui n'en offrit que le symbole.

Chapiteau, mot qui vient de l'italien *capitello*, et dérive comme celui-ci du mot latin *caput*, tête; le chapiteau est aussi en effet la tête de la colonne, et il fait voir que la colonne n'est pas tronquée, mais qu'elle a toute sa hauteur; de même que la base démontre qu'il n'y en a pas une partie cachée sous la terre. L'utilité et l'embellissement ont introduit l'usage du chapiteau chez presque tous les peuples. On ne connoît guère que les Chinois qui emploient les colonnes sans chapiteaux; mais cela tient à leur système d'architecture dans lequel les colonnes sont moins les supports d'un comble pesant que les barreaux d'une cage légère. L'emploi du chapiteau a dû être suggéré par deux motifs d'utilité, d'abord celui de garantir les angles de la colonne des fractures que la pose et l'assiette de l'entablement peuvent y occasionner, ensuite de procurer à l'entablement ou aux poutres transversales un emplacement plus large, plus commode et plus d'accord avec les formes quadrangulaires de l'architrave. Le type de ce chapiteau primitif se trouve encore dans l'abaque ou le tailloir de l'ordre dorique; car les tores, les quarts de rond qui se trouvent aussi à ce chapiteau, sont indubitablement des formes inventées depuis par la fantaisie; et ce n'est aussi qu'à lui qu'on doit attribuer l'origine de tous les ornemens qui diversifient les chapiteaux des différens peuples.

Au commencement, comme il vient d'être dit, les colonnes n'avoient point de chapiteaux; on ne faisoit qu'y placer une dalle carrée d'environ 1 à 3 pieds d'épaisseur. On trouve de pareils chapiteaux chez les Ægyptiens, aux colonnes d'un bâtiment taillé dans le roc à Hajar Silcily, et dans les ruines de Thèbes. Le premier chapiteau dont on orna les colonnes, étoit une espèce de ventre tout uni, qui commençoit immédiatement au-dessous de la dalle carrée, et descendoit quelques pieds plus bas, de sorte que ce chapiteau avoit la forme d'un tonneau. Au commencement ces chapiteaux étoient unis, et quelquefois couverts d'hiéroglyphes; dans la suite on commença à les orner. On leur donnoit 8 courbures, de sorte que la circonférence ne formoit plus un cercle exact, mais différens arcs successifs. Quelquefois ce chapiteau étoit partagé en deux moitiés; celle de dessus étoit ornée de ces courbures, celle de dessous l'étoit de feuilles appliquées immédiatement sur le chapiteau, ou bien de petits écussons. La forme plus élégante de chapiteaux, celle d'un vase posé sur la colonne, ou d'une cloche renversée, paroît être d'une invention plus récente. On croit que ces chapiteaux des Ægyptiens en forme de cloches, ont donné la première idée des chapiteaux corinthiens, sur-tout parce que l'ensemble de

ces derniers est appelé *campana* par les architectes.

Le fruit du lotus a probablement donné la première idée de ces chapiteaux campaniformes. D'abord on les faisoit unis; les ornemens qu'on y employa ensuite étoient d'abord d'un mauvais goût, et on ne les travailloit pas en relief, mais on y traçoit seulement des lignes. Ensuite on commença à les orner de feuillages et de diverses plantes, et à donner à ces ornemens plus ou moins de relief. Quelques chapiteaux paroissent être une imitation du palmier dont on a coupé les feuilles inférieures. On en trouve à *Esne* qui sont encore remarquables, en ce que les pétioles des feuilles passent par-dessous l'anneau de la tige de la colonne, et y descendent à quelques pouces. Tantôt on serroit les feuilles étroitement les unes contre les autres, de sorte qu'elles étoient appuyées sur l'anneau de la tige de la colonne, qu'elles montoient de toute la hauteur du chapiteau, et que de-là elles redescendoient. Tantôt on plaçoit différentes autres plantes entre les feuilles. Quelquefois on plaçoit plusieurs rangées de petites feuilles l'une par-dessus l'autre. Tantôt on appliquoit encore aux chapiteaux d'autres ornemens dont il est difficile de deviner la signification, comme on peut le voir dans les colonnes d'un temple à Gaüa, qui sont tout-à-fait particulières. Dans les temples d'Amara et de l'île de Philæ, les chapiteaux ont la forme d'une tête d'Isis. On en voit de pareils sur la table Isiaque, et sur un soufre d'une pierre du temps d'Hadrien qui représente Isis dans son temple. Dans l'île Ell-heif sont des ruines dans lesquelles on trouve des chapiteaux plus ornés; quelques-uns nous offrent deux rangées de la feuille cyathiforme du lotus (*Nymphæa Nelumbo*), appelée par les anciens *ciborium*. Ces feuilles soutenues par des pétioles très-aisés à distinguer, se réunissent par le limbe, deux semblent n'en former qu'une. La pierre carrée posée sur ce chapiteau, et qui soulève l'architrave, est ornée de têtes d'Isis avec des cornes de taureau. D'autres colonnes ont le tronc écailleux comme celui du palmier, avec trois bâtons transversaux de distance en distance; le chapiteau est formé de feuilles de palmiers réunies. Les chapiteaux les plus ornés doivent être les plus modernes. Il ne faut pas oublier que les bâtimens vraiment ægyptiens les plus modernes ont au moins 2500 ans. On peut voir tous ces différens chapiteaux dans les ouvrages de Pococke, de Norden, et de Denon. *Voy.* ARCHITECTURE ÆGYPTIENNE.

Dans les monumens qui nous sont parvenus de l'architecture persane, on observe des chapiteaux de trois espèces. Les uns sont presqu'aussi hauts que la moitié du fût, et ressemblent à un panache, qui s'étend et pend de tous les côtés, et au milieu duquel s'élève un autre panache, au-dessus duquel se trouve un ornement inconnu. D'autres représentent deux moitiés antérieures de la licorne fabuleuse, symbole des anciens Persans, qui étoit composé comme la tête de Janus des Romains. Ce chapiteau se trouve aussi dans les tombeaux des rois, situés à peu de distance des ruines du palais. Beaucoup de colonnes ont au lieu de chapiteau une pierre informe, dont il est difficile de deviner la signification. On trouve des exemples de ces chapiteaux dans les ouvrages de Niebuhr et de Chardin. (*Voy.* ARCHITECTURE PERSANE). Le chapiteau des colonnes du temple ou de la pagode de l'île d'Elephanta, ressemble à un coussin rond et applati. Il consiste en une échine double; une moitié est tournée vers l'autre, et le tout séparé par un filet. *V.* ARCHIT. INDIENNE.

Dans l'architecture des Grecs, le chapiteau sert à exprimer les différences des ordres. Parmi les chapiteaux grecs, le plus ancien est le chapiteau *toscan*, dont on a fait dans la Grèce insensiblement le chapiteau *dorique*, tandis que dans l'Etrurie on lui a conservé son ancienne forme. On donnoit à ce *chapiteau toscan*, pour hauteur, un module ou la moitié du diamètre pris en bas du fût de la colonne. Sa hauteur étoit divisée en trois. La partie supérieure formoit l'abaque, la suivante formoit l'échine ou l'ove, et la partie inférieure étoit employée pour le gorgerin, ou congé, ou apophyze, au-dessus duquel on place encore un astragale. Ce qui distingue sur-tout le chapiteau toscan des autres, c'est que l'abaque est rond au lieu d'être carré dans les ordres qui ont été inventés après l'ordre toscan.

Le *chapiteau dorique* se distingue des autres chapiteaux par une noble simplicité. Dans les anciens temps sa hauteur étoit tantôt d'un module entier, tantôt de plus d'un module. On trouve la mesure moins grande qu'un module aux chapiteaux des colonnes à Thoricus, à Corinthe, à ceux du temple d'Apollon à Délos, de celui de Thésée, du Parthenon, des Propylées, et du portique dorique à Athènes, du temple de Minerve Sunias, sur le promontoire Sunium, et du temple de Jupiter Néméen, entre Argos et Corinthe, de même que les chapiteaux qu'on trouve dans le grand temple à Selinus et dans les temples de Junon et de la Concorde à Agrigente. Ce chapiteau est plus haut qu'un module aux colonnes du temple de Jupiter Panhellenius dans l'île d'Ægine, à celles du temple de Segeste, et aux édifices de Pæstum.

Le chapiteau dorique consiste en un abaque, une échine, au-dessus de laquelle se trouvent tantôt 3, tantôt 4, tantôt 5 filets, et un congé qui lie le chapiteau avec le fût. L'abaque qui ordinairement a pour hauteur un peu plus que le tiers de la hauteur du chapiteau entier, consiste en une dalle simple et carrée, et sa saillie est telle, qu'il est plus large que le diamètre inférieur de la colonne. C'est par une saillie considérable de l'abaque que les chapiteaux des colonnes des temples de la Sicile et de Pæstum se distinguent des temples d'Athènes et d'autres temples doriques bâtis à la même époque; car la saillie de l'échine, qui est toujours égale à celle de l'abaque, et par laquelle cette dernière se termine, est dans ces derniers temples à-peu-près égale à sa hauteur; dans les chapiteaux des premiers, au contraire, elle est sensiblement plus grande.

L'échine a le profil ovale; dans quelques chapiteaux il est plus, dans d'autres moins arrondi ou applati. Dans les colonnes extérieures du grand temple de Pæstum, l'échine est d'une très-grande beauté. Les colonnes du petit temple de Pæstum et celles de Thoricus offrent l'échine d'un profil très-applati. Dans celles-ci il est formé en ligne droite, dans les premières, il est droit de son extrémité inférieure jusqu'au-dessous de l'abaque, où il se détourne en formant une baguette. On le trouve formé de la même manière dans deux chapiteaux des ruines de Pæstum. Le nombre des listels sous l'échine varie. On en trouve deux jusqu'à cinq. Le profil de ces listels est toujours composé de 3 lignes. Communément, ainsi qu'on l'observe dans les édifices d'Athènes, deux lignes diagonales se rencontrent sous un angle aigu, et l'une d'elles est le plus souvent formée d'une ligne courbe ou creusée en forme de cannelure. Dans les chapiteaux des colonnes extérieures du grand temple de Pæstum, le profil des listels ressemble au bec d'un aigle; la ligne supérieure est arron-

die à l'extérieur, celle d'en-bas est horizontale, et la troisième qui les joint l'une à l'autre est une diagonale. Dans quelques chapiteaux, entr'autres dans ceux de Pæstum, le listel d'en-bas a une forme différente de celui d'en-haut, de sorte qu'il paroît plutôt appartenir au gorgerin du chapiteau. Les listels d'en-haut ont toujours une saillie sur ceux qui se trouvent au-dessous d'eux, ils ne sont égaux que dans le portique dorique à Athènes. Les cannelures du fût sont ordinairement continuées sur le gorgerin; c'est pour cela qu'on lui donne la même force qu'à la partie supérieure du fût. Quelquefois le gorgerin est plus foible que le fût, et alors il est tantôt uni, comme on l'observe dans les colonnes du temple de Segestus, et du grand temple de Selinus, tantôt cannelé, lors même que les colonnes ne le sont pas, ainsi qu'on l'observe dans les colonnes à Thoricus et dans celles du temple d'Apollon à Délos. Peut-être cependant que cette forme de gorgerin n'est due qu'à l'accident qui a empêché de continuer sur le fût les cannelures commencées sur le gorgerin. Sur les colonnes du petit temple et du portique de Pæstum, le gorgerin forme une retraite, et porte un ornement. Mais il est évident que cette ordonnance du gorgerin est due aux Romains qui ont fait beaucoup de changemens à ces édifices. C'est ce qui devient encore plus vraisemblable par les ornemens de stuc qui se trouvent sur le gorgerin des colonnes du portique.

A l'endroit où le gorgerin est terminé, il y a une espèce d'astragale, qui sépare le gorgerin du chapiteau d'avec le fût de la colonne. Cet astragale n'a pas la forme d'un anneau saillant, mais il consiste en entailles faites dans le fût, et qui dans le fond forment un angle. Quelquefois on n'y trouve qu'une seule entaille, quelquefois il y en a trois l'une au-dessus de l'autre, et alors les cannelures continuent entre les entailles. Cet ornement est aussi beau qu'il est simple. Sa grande saillie, son abaque fort, et le beau profil de son échine, donnent au chapiteau dorique un air grand et solennel. C'est ce qui attache principalement à ce chapiteau une dignité qui lui est propre. L'ordonnance qu'on donna par la suite au chapiteau dorique lui ôta beaucoup de cette belle apparence. Il conserva en effet sa saillie sur le diamètre inférieur, et son ancienne hauteur, à cela près qu'elle fut fixée à un module, mais il perdit la noblesse et la simplicité de son profil. On ne donna à l'abaque pour hauteur, que le tiers de la hauteur du chapiteau, on lui ôta la forme simple d'une dalle carrée, et à sa partie supérieure on l'orna d'un talon. On diminua également la hauteur de l'échine, et, y compris les trois listels qui sont au-dessous, on lui donna les trois tiers de la hauteur du chapiteau. Le tiers inférieur du chapiteau étoit employé pour en faire le gorgerin qu'on sépara du fût par un cercle qui indiqua le bout supérieur du fût. Telle est aussi l'ordonnance des chapiteaux des colonnes doriques du colisée et du théâtre de Marcellus à Rome, à cela près que chacune de leurs parties ne forme pas exactement un tiers de la hauteur du chapiteau entier.

Le *chapiteau ionique* diffère du dorique, sur-tout par les grandes volutes qui s'y trouvent de chaque côté. Ces volutes sont disposées de manière, qu'à la face antérieure et postérieure du chapiteau, on voit les circonvolutions de cette partie du chapiteau, qui se termine dans un point appelé l'œil de la volute; sur les côtés les volutes offrent l'aspect de rouleaux. C'est ainsi que le chapiteau, vu de face, présente un

autre aspect que lorsqu'on le voit latéralement. Les volutes des colonnes placées aux angles des temples étoient tournées de manière à présenter leurs circonvolutions à ceux qui se trouvoient devant la façade aussi bien qu'à ceux qui étoient sur les côtés, pour que là ces volutes eussent la même apparence que sur la façade principale. Du côté intérieur, vers la cella du temple, les angles de ces volutes des chapiteaux se touchoient. Vers le temps du règne de Constantin-le-Grand, les architectes commencèrent à tourner en dehors toutes les volutes du chapiteau ionique, de sorte que des quatre côtés il avoit la même apparence. Tel est entr'autres le chapiteau du temple de la Concorde à Rome, bâti sous Constantin-le-Grand. On le forma sans doute d'après le chapiteau romain qu'on voit dans les arcs de Septime Sévère et de Titus; on en aura conservé la partie supérieure avec les grandes volutes, en supprimant les deux rangées de feuilles placées au-dessous. C'est ce qui a donné origine au chapiteau ionique, tel qu'on l'emploie encore aujourd'hui, et dont l'invention est attribuée à Michel-Ange, auquel cependant on n'en doit, à ce qu'il paroît, que l'ordonnance qu'on lui donne encore actuellement. Cette position différente des volutes dans l'ancien et dans le nouveau chapiteau ionique, occasionna aussi une forme différente de l'abaque dans chacun. Dans l'ancien chapiteau il a toujours la forme carrée, parce que les volutes sont dans la même direction, mais comme dans le nouveau chapiteau les volutes étoient tournées vers la façade extérieure, il falloit échancrer l'abaque vers les quatre coins pour pouvoir couvrir les volutes. La hauteur de l'abaque du chapiteau ionique n'est pas considérable; il consiste tantôt en un listel avec un talon au-dessous, tantôt en un talon seul. Entre les volutes le chapiteau est entouré d'une échine, au-dessous de laquelle il y a une baguette, accompagnée quelquefois d'un listel. Ces membres passent sous les volutes.

La hauteur du chapiteau ionique, en y comprenant les volutes, etoit quelquefois un peu moins que les deux tiers du diamètre du pied du fût, c'est ainsi qu'on l'observe au temple sur l'Ilissus et à celui de Bacchus à Téos; quelquefois il étoit un peu plus grand que le demi-diamètre du bas de la colonne, ainsi qu'on le voit au temple de Minerve Polias, à Priène, et à celui d'Apollon Didyméen, près de Milet. Selon Vitruve, la hauteur de ce chapiteau sans les volutes est égale au tiers du diamètre inférieur de la colonne, et avec les volutes au demi-diamètre. Il divise cette hauteur en 9 parties et demie; une et demie déterminent la hauteur de l'abaque, les 8 autres sont attribuées aux volutes. Dans les temps postérieurs on donna quelquefois au chapiteau ionique un gorgerin, séparé du fût de la colonne par un anneau, comme on le voit par le temple d'Erechthée et par celui de Minerve Polias à Athènes.

On laissa le chapiteau dorique tout uni, mais on appliqua différens ornemens au chapiteau ionique. De la partie supérieure de l'acanthe, on faisoit sortir des tiges d'acanthe qui se répandoient sur l'échine. Ce dernier membre étoit orné d'oves, entre lesquels on plaçoit des langues de serpent. Quelquefois on appliquoit aussi des ornemens sur l'abaque et sur la baguette placée au-dessous de l'échine. Sur les côtés du chapiteau les volutes sont toujours plus minces au milieu qu'à leurs extrémités. Au milieu, où le cylindre de la volute a le diamètre le plus foible, il est orné tantôt de baguettes, tantôt de feuilles, tantôt de baies. L'œil de

la volute est ordinairement tout uni; quelquefois cependant il est orné d'une rosette, ainsi qu'on le voit aux colonnes du temple de la *Fortuna Virilis* à Rome. Un chapiteau antique de l'église de S. Laurent à Rome, figuré au n°. 206 des *Monumenti inediti* de Winckelmann, offre un ornement particulier de l'œil de la volute. Sur l'un on voit une grenouille couchée sur le dos, et autour de la rosette de l'autre on a appliqué un lézard. Ce chapiteau vient peut-être d'un édifice construit par les deux architectes Batrachus et Saurus qui, ne pouvant pas mettre leurs noms sur les édifices construits par eux, trouvèrent l'expédient de les y rappeler en y figurant une grenouille, nommée en grec *batrachos*, et un lézard, appelé en grec *saura*. Les chapiteaux ioniques les plus riches se trouvent au temple d'Erechthée et de Minerve Polias à Athènes; non-seulement tous les membres y sont ornés, et la ligne circulaire des volutes y est enrichie de beaucoup de membres, mais on trouve encore des ornemens de fleurs sur le gorgerin. Les chapiteaux ioniques des colonnes de la scène du grand théâtre de Laodicée sont ornés de la même manière. Mais les plus beaux chapiteaux ioniques, et que nos artistes devroient prendre pour modèles, sont ceux du temple situé sur l'Ilissus, et ceux du temple de Bacchus à Téos, de celui de Minerve Polias à Priène, et d'Apollon Didyméen près de Milet. On les trouve figurés dans les *Antiquitys of Athens* et dans les *Ionian Antiquitys*.

Le *chapiteau corinthien* est le plus élégant et le plus magnifique; il se distingue sur-tout, non-seulement par sa hauteur plus considérable, mais aussi par la richesse et le goût de ses ornemens empruntés de l'acanthe. Vitruve donne à ce chapiteau pour hauteur le diamètre entier du pied de la colonne. La septième partie de cette hauteur, détermine selon lui l'épaisseur de l'abaque. On ne lui donnoit pas comme dans les chapiteaux dorique et ionique la forme d'une dalle carrée, mais on l'échancroit aux quatre coins vers l'intérieur. Ordinairement les coins de cet abaque sont arrondis, quelquefois cependant il est terminé en pointe ou angle aigu, ainsi qu'on le voit au temple de Vesta à Rome, au portique corinthien à Athènes, et au chapiteau qu'on a trouvé dans les ruines du temple d'Apollon Didyméen près de Milet, et qu'on voit figuré dans les *Ionian Antiquitys*. Déduction faite de la hauteur de l'abaque, le reste du chapiteau doit être divisé en trois parties dont les deux inférieures sont ornées d'une rangée de feuilles; la partie supérieure est ornée de feuilles d'où s'élèvent des tiges de fleurs, qui se terminent en petites volutes, dont deux, de chaque côté du chapiteau s'élèvent jusqu'aux coins de l'abaque, et deux autres plus petits se touchent sous le milieu de l'abaque orné d'une fleur.

Le chapiteau corinthien n'a pas cependant toujours eu cette ordonnance. Dans celui qu'on a trouvé dans les ruines du temple d'Apollon près de Milet, les feuilles ont une disposition différente, et on n'y a appliqué des volutes que sous les coins de l'abaque; sous son milieu au contraire, où il n'y a pas de fleur, on a supprimé les petites volutes, au lieu desquelles on voit sortir une fleur des feuilles.

La tour d'Andronicus Cyrrhestes à Athènes offre un chapiteau corinthien d'une espèce particulière. Il a en effet pour hauteur le diamètre inférieur de la colonne, mais ses ornemens diffèrent beaucoup du chapiteau corinthien ordinaire. Son abaque est sur les quatre côtés, rectiligne et sans échancrure. Il a deux rangées de feuilles; mais celles du

bas seules sont d'acanthe ; celles du haut, qui s'élèvent derrière les rangées inférieures jusqu'à l'abaque sont unies et en forme de langue. Du reste il n'y a ni tiges de fleurs, ni volutes. Cette variété du chapiteau corinthien se retrouve, selon Stuart, plusieurs fois à Athènes ainsi que dans quelques autres endroits de la Grèce.

C'est au monument choragique de Lysicrate, construit à Athènes du temps d'Alexandre-le-Grand, et dont un modèle en terre cuite a été élevé dans la cour du Louvre, pendant l'exposition de l'an x, qu'on peut voir le chapiteau corinthien dans toute sa magnificence. Sa hauteur est d'un diamètre et demi du pied de la colonne, ou de trois modules. Au-dessus de l'astragale du fût de la colonne qui manque aujourd'hui, et qui vraisemblablement étoit de bronze, il y a une rangée de feuilles peu élevées et unies. Ensuite viennent de grandes feuilles d'acanthe dentelées, entre lesquelles on voit sortir des roses. Au-dessus s'élève un bouquet de fleurs et des petites volutes ou enroulemens, qui entourent le vase du chapiteau et montent jusqu'au-dessous de l'abaque, où il se termine sur les coins en volutes élégantes, et étend une fleur de son milieu sur celui de l'abaque.

Les variétés du chapiteau corinthien annoncent que les Grecs n'ont suivi aucune règle fixe dans l'ordonnance et l'ornement de ce chapiteau, et que chaque artiste lui assigna l'ordonnance la plus convenable au caractère de son édifice, et qu'on lui donna tantôt plus, tantôt moins de richesse et de magnificence. De-là ce chapiteau essuya par la suite encore différens changemens. Dans les ruines de Magnésie sur le Mæandre, on trouve un pilastre avec un chapiteau corinthien particulier, qui n'a trois rangées de feuilles d'acanthe l'une au-dessus de l'autre qu'aux coins, et qui dans l'intérieur est orné d'un bouquet de fleurs et d'épis, comme on peut le voir dans le 3ᵉ volume de la Description de l'Orient par Pococke. Dans la Carie, on employoit très-fréquemment un autre chapiteau corinthien, qui n'a pas tout-à-fait la hauteur de deux modules, et qui consiste en deux rangées de feuilles, qui alternativement s'élèvent l'une au-dessus de l'autre, et derrière lesquelles se trouvent jusqu'à l'abaque des cannelures peu profondes, comme on le voit aux pilastres d'une porte et d'un monument sépulchral à Mylasa, publiés dans le *Voyage pittoresque de la Grèce*, et les *Jonian Antiquitys*. Le chapiteau corinthien du temple de Vesta à Tivoli, a aussi une ordonnance particulière, qui cependant lui donne une apparence lourde. Sa hauteur n'est pas tout-à-fait de deux modules, et les volutes des coins sont plus grandes qu'à l'ordinaire; mais la fleur ou rosette qui communément ne se trouve que sur le milieu de l'abaque, y est très-grande, et descend un peu sur le vase du chapiteau. Le Panthéon à Rome offre aussi un chapiteau antique dont l'ornement a quelque chose de particulier.

Ce ne fut que sous les Romains que le chapiteau corinthien reçut la forme déterminée qu'il a encore aujourd'hui. L'ordonnance de ses ornemens de feuilles d'acanthe et de volutes, ressemble en effet parfaitement à celle déterminée par Vitruve, mais il se distingue par son élévation, à laquelle on donna environ deux modules et un tiers par conséquent plus que le diamètre de la colonne. Cela lui donne une forme plus svelte et plus agréable. C'est dans cet état de perfection et de développement, que nous trouvons le chapiteau corinthien employé dans le temple d'Auguste à Pola, publié dans le *Voyage pittoresque*

de l'Istrie, par le C. CASSAS, dans les *Ruines de la Grèce* par le C. LEROY, et a beaucoup d'édifices à Rome, dans le portique du Panthéon, le temple d'Antonin et de Faustine, le portique d'Octavie et de Septime Sévère, l'arc de Constantin, etc. On le trouve d'une beauté surprenante dans les colonnes qui nous restent encore du temple de Jupiter Stator et de celui de Jupiter Tonans. Les chapiteaux du portique d'Octavie, exécutés du temps d'Auguste, sont remarquables non-seulement par la beauté de leur travail, mais encore par un ornement particulier qui s'y trouve au milieu devant ces petites volutes, et qui consiste en un aigle, ayant les aîles éployées, placé sur des foudres et qui s'élèvent jusqu'à l'abaque. Ces aigles sont travaillés avec tant d'art, qu'ils semblent se tenir dans l'air, et les volutes, ainsi que la rosette de l'abaque continuent derrière les aigles presque sans les toucher.

Le *chapiteau romain* paroît composé de l'ionique et du corinthien. Sa hauteur est à-peu-près celle du chapiteau corinthien, auquel il ressemble aussi par les deux rangées de feuilles d'acanthe qui ornent sa partie inférieure. Mais à la partie supérieure il y a de grandes volutes qui ressemblent à celles du chapiteau ionique; elles débordent au-dessous de l'abaque, descendent jusqu'aux feuilles de la seconde rangée, et ont entr'elles une échine ornée, accompagnée en dessous d'une baguette, ainsi qu'on l'observe au chapiteau ionique, dans plusieurs anciens édifices de Rome. Dans le temple de Bacchus et l'arc de Titus il a deux modules et demi de hauteur; il a un peu moins d'élévation dans l'arc de Septime Sévère, dans celui qu'on appelle communément l'arc des Orfèvres, et dans les thermes de Dioclétien. Quant à l'ordonnance des ornemens, les chapiteaux de ces édifices ne diffèrent entr'eux que dans des bagatelles. Dans l'arc de Titus on voit le chapiteau romain dans sa plus grande beauté; il a les plus belles proportions et les ornemens y sont exécutés avec le plus de goût. Il nous reste encore à faire mention de deux variétés particulières du chapiteau, savoir: des chapiteaux triangulaires et des chapiteaux ovales.

Les *chapiteaux triangulaires* se trouvent à Athènes; ils sont placés sur des colonnes de forme ronde ordinaire; mais elles n'appartenoient pas à des édifices; c'étoient des monumens choragiques; cela devient probable, parce que sur chacun des trois coins de leur sommité on voit un trou, qui servoit sans doute à y fixer le trépied, prix décerné dans des jeux musicaux, et qu'on y exposoit en mémoire du choragus qui avoit remporté la victoire. L'abaque de ces chapiteaux n'est pas carré, mais triangulaire; leurs ornemens consistent en feuilles et en volutes, ainsi que dans le chapiteau corinthien; mais ni l'ordonnance ni le travail ne se distinguent par la beauté.

Les *chapiteaux ovales* sont supportés par des colonnes d'une forme qui n'est pas tout-à-fait ovale, mais qui de chaque côté long est interrompue par une saillie droite. Les chapiteaux ont aussi la même forme. On trouve de semblables colonnes, d'ordre corinthien, dans un monument funèbre près de Mylasa en Carie, mais il n'est pas sûr si elles ne sont qu'un caprice de l'architecte, ainsi que l'a pensé M. de Choiseul-Gouffier, ou si les surfaces planes étoient nécessaires sur les côtés pour pouvoir y adapter les dalles de marbre nécessaires pour remplir l'espace vide entre les colonnes, ainsi que Chandler l'a trouvé probable. On a trouvé encore des colonnes semblables dans l'île de

Délos, et à Rome. Ces dernières avoient des chapiteaux romains.

On trouve dans l'antiquité quelques exemples de *chapiteaux allégoriques*. On peut faire mention à ce sujet des volutes de l'ordre ionique en forme de serpent roulé sur lui-même, qui se sont conservées à quelques ouvrages d'architecture. Winckelmann pense que c'est la spirale que forme ce reptile dans cette position qui a fourni la première idée de cet ornement. Sur chaque volute de deux chapiteaux de la villa Hadriani près de Tivoli, il y a, selon le même auteur, un dauphin, et les feuillages sont pris de plantes qui croissent sur les bords des fleuves ou des marais; ce qui fait croire que ces fragmens viennent d'un temple de Neptune qui s'y trouvoit anciennement. Dans l'église de Sainte-Marie *in Trastevere*, il y a huit grands beaux chapiteaux ioniques dans les volutes desquels est le buste d'Harpocrate, tenant un doigt sur sa bouche; ce sont des débris d'un temple de ce dieu. Piranesi a commis une faute en dessinant ce buste avec la main sur la poitrine.

Chapitre; c'est dans un couvent ou une maison de communauté, une grande salle avec des bancs, où s'assemblent les chanoines, religieux, etc. pour traiter de leurs affaires.

Char; les monumens anciens nous font connoître des chars à 2 et à 4 roues. On les y voit attelés de différens animaux, de chevaux, de mules, d'éléphans, de lions, de panthères, etc. L'invention des chars est attribuée par les uns à Erichthonius, roi d'Athènes, que ses jambes torses empêchoient d'aller à pied, par d'autres à Triptolème ou à Trochilus; les Athéniens en faisoient honneur à Pallas: Hésychius dit enfin que Neptune apprit aux habitans de Barca à se servir des chars. Les *chars de course* servoient aussi dans les fêtes publiques; c'étoit une espèce de coquille, montée sur 2 roues, plus haute par-devant que par-derrière, et ornée de peintures et de sculptures. Lorsque ces chars étoient attelés de deux chevaux, on les appeloit biges (*bigæ*); triges (*trigæ*) lorsqu'il y en avoit trois, et quadriges (*quadrigæ*) lorsqu'on les atteloit de 4 chevaux, qui toujours l'étoient de front. Sur des pierres gravées romaines, on voit des chars attelés de 20 chevaux, mais il paroît que c'est un jeu d'imagination de l'artiste. Les *chars couverts* (*currus arcuati*) dont se servoient les flamines chez les Romains, ne différoient des autres que par le cintre placé dessus, et par lequel ceux qui se trouvoient dans le char étoient à l'abri du vent et du mauvais temps. Quelques peuples de l'Orient se sont servi dans leurs guerres de *chars armés de faulx* au timon, aux essieux, et même aux jantes des roues; on les atteloit de chevaux vigoureux, et on faisoit ainsi des ravages terribles dans l'armée des ennemis. Il n'est guère possible de déterminer l'époque à laquelle ces chars ont commencé à être en usage. Lorsque l'art militaire se perfectionna, l'usage de ces chars devint non-seulement inutile, mais même dangereux pour ceux qui s'en servoient. L'usage des chars de guerre est plus ancien que celui de la cavalerie. Les héros d'Homère ne combattent pas à cheval, mais dans des chars, ou bien ils mettent pied à terre pour combattre ainsi leurs adversaires. Les chars des courses sont semblables à ceux de guerre; les vases grecs nous offrent une infinité d'exemples des uns et des autres de toutes les formes, et décorés avec plus ou moins d'élégance. Montfaucon, Willemin et Rocchegiani ont figuré des chars dans leurs *ouvrages sur les costumes*.

Les chars des divinités sont tirés

par les animaux qui leur sont consacrés : celui de Mercure par des béliers ; celui de Minerve par des chouettes ; celui de Vénus par des cygnes ou des colombes ; celui d'Apollon par des griffons ; celui de Junon par des paons ; celui de Diane par des cerfs. On conserve dans le cabinet des antiques l'extrémité d'un timon ; c'est une belle tête de Méduse ; les conducteurs de chars regardoient cette tête comme une amulette propre à éloigner d'eux les maléfices, et à leur assurer la victoire. Les places publiques et les temples de la Grèce étoient décorés d'une quantité prodigieuse de beaux chars de bronze à l'exécution desquels les victoires remportées dans les jeux publics avoient donné lieu. Les Romains adoptèrent ces images pour perpétuer le souvenir des triomphateurs. Des chars de bronze ornèrent les arcs triomphaux, ils en firent le couronnement. Ces *chars de triomphe* furent aussi travaillés en marbre. On en voit un au musée du Vatican. L'usage des chars de triomphe a été introduit selon les uns par Romulus, selon d'autres par Tarquin l'ancien ou Valerius Poplicola. Avant le temps des empereurs, le char de triomphe étoit communément doré et de forme ronde ; le triomphateur tenoit lui-même les rênes des chevaux. Lorsqu'il avoit de petits enfans, ils y étoient placés avec lui ; s'ils étoient dans l'adolescence, ils accompagnoient le char à cheval ; un grand nombre de médailles impériales nous font voir le triomphateur dans son char.

On a encore imaginé d'appeler *chars* d'immenses voitures très-longues montées sur quatre roues et quelquefois davantage ; couvertes de peintures allégoriques et souvent remplies de personnages travestis, qu'on promène dans quelques pompes, quelques cérémonies, quelques fêtes publiques, sous les noms de *char de la guerre*, *char de la victoire*, *char de l'industrie*, *de la paix*, etc. Ces chars sont ordinairement traînés par six ou huit chevaux magnifiquement caparaçonnés. On trouve des exemples de ces chars dans tous les ouvrages qui nous offrent les représentations de fêtes, de cérémonies et d'entrées publiques ; on voit de semblables chars dans les estampes qui accompagnent les poëmes auxquels Pétrarque a donné le nom de triomphes ; tels que le *triomphe de l'Amour*, le *triomphe de la Mort*, etc. On appelle encore chars les voitures qui servent au transport des morts ; leurs ornemens doivent être conformes à leur lugubre emploi.

Charbon de terre ; ce bitume a été quelquefois employé pour différens ouvrages. Je possède un croissant, ornement que les Druïdes tenoient à la main, en rendant la justice. Il est de *charbon de terre de Norfolck*. On y voit quelques cercles gravés.

Chardons ; pointes de fer en manière de dards qu'on met sur le haut d'une grille ou sur le chaperon d'un mur pour empêcher de passer par-dessus.

Charge ; air militaire de trompettes, tambours, timballes, qu'on exécute quand l'armée est prête à charger l'ennemi, d'où lui est venu probablement le nom de *charge*. On dit *sonner* la charge pour les trompettes, et *battre* la charge pour les tambours. Comme dans les opéra on représente quelquefois le choc de deux armées, le musicien doit savoir composer des *charges*, et leur donner une tournure militaire.

Charge et Chargé ; le sens du mot *charge* dans l'art de la peinture se rapproche beaucoup de celui qu'on trouve expliqué au mot *caricature* (*Voy.* ce mot). Cependant l'adjectif chargé a souvent un sens qui se rapporte plutôt au didactique de l'art. Lorsqu'on se sert du

mot *caricature*, on joint à l'idée d'une sorte d'incorrection volontaire celle d'un motif burlesque, comique ou satyrique ; mais lorsqu'on dit qu'un trait, qu'un contour sont *chargés*, qu'une figure, qu'une expression sont *chargées*, on veut seulement blâmer l'incorrection de l'artiste, qui n'est relative qu'à sa négligence ou à quelque fausse idée qui l'a égaré. L'artiste charge encore quelquefois par la prétention de paroître savant dans la partie anatomique de son art, c'est-à-dire, qu'il exagère les muscles et leurs renflemens, les articulations et les effets de leurs mouvemens. Il prononce trop les parties intérieures que recouvre la peau, qui en adoucit les apparences. Il semble craindre, en ne désignant pas toutes celles dont il a la connoissance, qu'on doute de sa science. Quelques ouvrages des artistes jouissent cependant d'une indulgence convenue, relativement à la signification du mot *chargé*. Ce sont les esquisses et les pensées qu'a crayonné le peintre, lorsqu'il compose et qu'il veut fixer ses premières idées. L'artiste pour se rappeler ses intentions et ses idées, charge alors quelquefois les signes pittoresques par lesquels il désigne ou les formes, ou les mouvemens qu'il se propose d'employer, mais dont il ne se permet les exagérations qu'avec le projet bien formé de les corriger, et d'atteindre à la précision en exécutant l'ouvrage. Cette circonstance rend la charge non-seulement excusable, mais même nécessaire en plusieurs circonstances et jusqu'à un certain point.

Chargé; on dit que la musique est chargée, lorsqu'elle est trop remplie d'harmonie ; que les accords y changent trop souvent ou sont trop constamment complets; ou lorsque la marche des parties est trop divergente, et que chacune paroît avoir son chant particulier ; ou bien lorsqu'on emploie trop de notes dans les instrumens de l'orchestre. On dit encore que l'expression d'un morceau de musique est chargée, lorsqu'on y met trop d'affectation. Ce mot, propre dans ce sens à la peinture, est commun à plusieurs arts, notamment à celui de la déclamation.

Chargé; un tableau ou un bas-relief sont chargés, lorsqu'ils sont remplis d'un trop grand nombre d'objets qui font naître la confusion et empêchent de remarquer le sujet principal.

Chariot. *Voy*. Plaustrum.

Charlatanerie ; elle consiste en général dans les artifices, à l'aide desquels on trompe pour un vil intérêt, ou par une méprisable vanité, les hommes ignorans, foibles et prompts à se prévenir. Les arts libéraux fondés sur l'imagination, et qui vivent, pour ainsi dire, d'illusions et de prestiges, doivent être et sont en effet plus favorables au charlatanisme qu'aucune des autres connoissances humaines. Parmi les artifices les plus nuisibles aux arts du dessin et de la peinture, il faut compter les préparations, les vernis, les procédés mystérieux auxquels on attribue des avantages le plus souvent exagérés, ou qui, peu durables et nuisibles, altèrent les ouvrages et par conséquent font un tort réel aux artistes et aux arts.

Charmille ; diminutif de *charme*, espèce d'arbre dont on fait souvent des haies ou palissades appelées *charmilles*, qui, dans les jardins peignés ou réguliers, servent et de murs souvent impénétrables, et pour tapisser les murailles, diviser les allées, ou former les compartimens des bosquets, quelquefois même des salles, des cabinets, des corridors, des murs percés de portes, de fenêtres, des arcades, des galeries de différentes formes, des salles de théâtre, des portiques, des arcs de triomphe, etc. L'arbre qui

sert à ces compartimens peut s'élever à une assez grande hauteur; il peut aussi être réduit dans un état à rester sous la main. On en fait des palissades, à hauteur d'appui, pour border les allées ou enclore un terrein; le principal entretien des palissades de charmille, consiste à les tondre régulièrement. L'arbre dont on fait les charmilles a le désagrément de retenir pendant l'hiver ses feuilles mortes, ce qui produit un coup-d'œil désagréable et une malpropreté continuelle dans un jardin bien tenu. Quant aux jardins irréguliers, les charmilles ne leur conviennent nullement. On donne aussi le nom de charmilles à des palissades faites avec d'autres arbres que le charme.

Charnier. *Voy.* Cimetière.

Charonde, nom d'une chanson de table des Athéniens.

Chartreuse. C'est le nom qu'on donne aux hermitages ou couvens de l'ordre de S. Bruno. Il vient d'un désert près de Grenoble ainsi appelé. S. Hugues évêque de cette ville le donna à S. Bruno pour y établir sa retraite et sa règle en 1086. La plus belle chartreuse que l'on connoisse est celle de S. Martin à Naples. On voit dans mes *Antiquités nationales* tous les détails des Chartreuses de Paris et de Gaillon.

Chas. *Voy.* Chorobates.

Chasse. On donne ce nom à certains airs, ou à certaines fanfares de cors, ou d'autres instrumens, qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des tons que ces mêmes cors donnent à la chasse.

Châsse, petit coffre ou mausolée portatif, le plus souvent d'orfévrerie, dans lequel on plaçoit les restes des saints dans les églises, sous ou sur l'autel. Le mot *châsse* vient du latin *capsa*, boite; anciennement on disoit *casse*. On donnoit ordinairement aux châsses la forme d'une église. On peut voir dans mes *Antiquités nationales* la description et la figure de celle de S. Spire, et de celle de Sainte-Geneviève.

Chasses. Dans les temps où la culture étoit encore peu répandue, les animaux sauvages causoient quelquefois de très-grands ravages, aussi leur chasse étoit une des plus nobles occupations des héros, et on trouve dans l'histoire héroïque le récit de plusieurs chasses mémorables, telles que celles du sanglier d'Erymanthe, de celui de Calydon (*V.* Dictionnaire de Mythologie). Les artistes ont aussi consacré la mémoire de ces grandes chasses; plusieurs sont figurées sur les vases grecs, telle est celle publiée dans les Vases Etrusques d'Hamilton, et celle publiée dans les peintures homériques de M. Tischbein qui représente Ulysse blessé au genou par un sanglier, dans une chasse, chez son grand-père Autolicus. J'ai publié un Vase où se trouve la déplorable aventure d'Actæon (*Voy.* Chasseurs). Dans des temps moins reculés, la chasse fut toujours l'occupation des princes. Plusieurs bas-reliefs romains que l'on peut voir dans Montfaucon, nous font connoître les détails de différentes chasses. On voit aussi dans les peintures d'Herculanum, quelques génies qui s'amusent à la chasse. Les bas-reliefs de l'arc de Trajan nous montrent ce prince poursuivant quelques bêtes sauvages: au-dessous on lit *venationes Trajani*. Le saphir de Constance nous fait voir ce prince perçant avec une lance un énorme sanglier appelé *Xiphias*, ainsi que je l'ai démontré dans mon *Introduction à l'étude des pierres gravées*. Dans le moyen âge, le goût de la chasse se maintint parmi les princes, et il nous en est resté des monumens sur ces grandes cornes d'urus sculptées qui se donnoient aux églises, et dans les vignettes des manuscrits; Strutt en a publié plusieurs: une belle vignette figurée par Montfaucon, nous fait voir une

chasse sous le règne de Charles V. Depuis la renaissance des arts, plusieurs des peintres qui se sont exercés à figurer des chevaux, des chiens, des paysages, ont aussi fait des *chasses*, des *retours de chasses* (*V.* Chevaux, Chiens). On voit dans les maisons royales des représentations de grandes chasses, principalement la course du cerf, ou le cerf aux abois; les Anglais aiment sur-tout aujourd'hui ces sortes de représentations. Parmi nos peintres français modernes, le C. Vernet est celui qui y réussit le mieux.

Chasseurs. La chasse et la vie pastorale ont été, comme je l'ai dit, la principale occupation des héros. Aussi les anciens se sont-ils plu à représenter quelques chasseurs célèbres, et même des divinités protectrices de la chasse. Telle est Diane que l'on voit sur tant de monumens, poursuivant un cerf, l'ayant atteint, dirigeant une flèche, ou traînée par des cerfs. Le costume de ses nymphes est semblable au sien. Parmi les héros, les principaux chasseurs représentés par les anciens sont Adonis, Actæon, Méléagre, Endymion, Paris, Hippolyte (*Voy.* Dictionnaire de Mythologie). Le costume de ces chasseurs est ordinairement une simple chlamyde; leur arme est une lance; un chien les accompagne. Tel est le beau Méléagre du musée des arts; le costume moderne des chasseurs n'est pas si noble, ni si favorable aux arts. On trouve dans les monumens de la Monarchie Française de Montfaucon, et dans mes *Antiquités nationales*, la statue de Louis de Rouville, grand-veneur; il a sur sa cotte de maille, une cotte d'armes écussonnée, et sur laquelle il y a plusieurs cornets de chasse peints ou brodés. Le costume actuel, qui est celui de M. Riflard dans la comédie de *la Petite-Ville* de Picard, n'est pas plus avantageux.

Chassis; assemblage de tringles de bois, sur lesquelles on assujettit et on tend la toile qui doit servir à peindre un tableau. On appelle encore chassis, un assemblage de tringles de bois sur lequel le grâveur étend et assujettit un papier huilé ou verni, destiné à adoucir l'éclat que le jour où la lumière produisent sur la planche de cuivre. En terme de construction, c'est le cadre de bois qui sert à placer les vitres.

Chat; animal qui se rencontre fréquemment parmi les monumens des Ægyptiens; ils lui rendoient un culte (*Voy.* Dictionnaire de Mythologie). C'est dans l'iconologie le symbole de la trahison. Il y a dans la galerie du roi de Naples, un tableau de Raphaël, appelé la *madonna della gatta* (la Notre-Dame de la chatte), à cause d'un chat que l'artiste y a placé, on ne sait pourquoi.

Chataignier; c'est l'arbre dont on tire la plus belle charpente, et d'excellentes perches pour les treillages. Dans plusieurs anciennes églises de France, et dans beaucoup de châteaux, on trouve de fort belles charpentes exécutées avec ce bois. L'opinion commune est qu'il n'est point sujet aux araignées ni aux autres insectes; ce qu'on pourroit attribuer à une odeur assez forte, dont on s'apperçoit lorsqu'on entre dans un bâtiment de charpente fait de ce bois. C'est même le moyen de le distinguer d'une espèce de chêne qui lui ressemble beaucoup, et que plusieurs prennent pour du châtaignier. En général, le bois de châtaignier, est plus plein, moins sec que le chêne, et plus facile à travailler; ses fibres sont moins grosses, il est parsemé de petites lignes noires. Dans plusieurs pays, sur-tout à Bordeaux, on trouve une espèce de châtaignier avec lequel on fait de très-belle menuiserie, et même de la sculpture. Le pied cube de cette espèce

de bois pèse environ 55 livres, et celui de chêne environ 66 livres.

CHATEAU; mot qui tire son origine des temps de la féodalité et qui emporte toujours l'idée de fortification; idée que la plupart de nos châteaux modernes ne retracent plus depuis long-temps. C'est ainsi qu'on dit le château des Tuileries, le château de Versailles, quoique rien ne ressemble moins à un château que ces palais. On dit de même château de plaisance pour exprimer les demeures champêtres des princes. Le nombre des anciens châteaux a beaucoup diminué en France, principalement depuis la révolution. Ces monumens étoient pourtant précieux pour l'histoire de l'architecture civile. Nous avons encore parmi ceux qui offrent des restes remarquables le château de Vincennes, dont j'ai donné tous les détails dans mes *Antiquités nationales*, ceux de Blois, d'Amboise. Parmi ceux qui étoient intéressans, parce qu'ils avoient été bâtis à l'époque de la renaissance des arts, on doit regretter les châteaux de Gaillon, d'Ecouen, d'Anet, de Madrid. Les Anglais se montrent bien plus soigneux pour la conservation de leurs anciens châteaux, et les plus intéressans sont gravés dans le grand nombre de descriptions topographiques qu'ils ont publiées. On trouve aussi quelques-uns de ceux des différens pays dans les Voyages pittoresques de Suisse, d'Italie, de France, des bords du Rhin, etc. etc.

CHAUFFOIR; ce nom se donne au lieu où l'on tient le bois et la pierre à chaux, comme aussi au four où on la cuit, et au magasin couvert où on la conserve. On donne encore ce nom à l'endroit où les moines vont se chauffer en commun.

CHAUMIÈRE, maison couverte de chaume, qui est, dans certains pays, l'habitation ordinaire des villageois. Cette espèce de fabrique s'introduit dans les jardins dont le genre et l'aspect comportent la présence de bâtimens rustiques; mais sous les dehors d'une pauvreté apparente, ces chaumières recèlent ordinairement toute la richesse de la matière, et toutes les recherches du goût. La chaumière que le caprice transporte dans les jardins d'agrémens, tire son plaisir sur-tout du contraste piquant entre l'humble extérieur et le luxe de l'intérieur. Les chaumières se placent le plus volontiers dans le canton le plus éloigné de la parure et de l'art, où la nature, sans apprêt, présente, sans choix et sans arrangement, les plus modestes attraits; les alentours doivent offrir tous les dehors de la simplicité et d'une agréable négligence; on aime à l'appercevoir à l'extrémité d'un bosquet, à travers un verger, à y arriver par un étroit sentier qui conduise à travers des groupes d'arbres et de buissons; il faut enfin que la nature semble y avoir tout fait, et que l'art n'ait, en agissant, d'autre secret que celui de cacher son action. Parmi les chaumières, celles qui composoient le *hameau de Chantilly* et *celui de Trianon*, étoient les plus remarquées. Il y a sur le boulevard-neuf à Paris, un lieu de promenade et de danse, que l'on appelle la *grande chaumière*. Elle est bâtie toute en paille, avec beaucoup d'adresse et d'agrément.

CHAUSSURE. Les Ægyptiens employoient des feuilles de palmier et de papyrus pour en faire leur chaussure. Les bas-reliefs de Persépolis nous offrent les Perses avec une espèce de chaussons. Sur les monumens, la chaussure des Grecs ne consiste ordinairement qu'en une simple semelle liée sur le cou-de-pied et jusqu'à la moitié de la jambe, par le moyen de deux courroies ou bandelettes croisées plusieurs fois; c'étoit le cothurne des voyageurs. Dans ses Euménides, Æschyle paroît avoir donné aux

furies, le cothurne des chasseurs Crétois, dont la semelle étoit très-épaisse; cette chaussure devint celle des chasseurs, des amazones, des nymphes de Diane. Ce cothurne fut adopté par la suite par les acteurs tragiques auxquels il donnoit l'avantage de paroître plus grands; on peut l'observer encore aux statues des muses dans le muséum des arts, mais sur-tout à celle de Melpomène, muse de la tragédie. Les auteurs grecs parlent encore de plusieurs autres chaussures; on peut les réduire à trois sortes; elles avoient ou la forme de bottines, ou bien celle de souliers ou chaussures pleines, ou enfin de sandales ou de semelles simples. Les chaussures des romains ne différoient pas beaucoup de celles des Grecs. Le *calceus*, le *mulleus*, et le *phæcasium* étoient des chaussures pleines faites d'un cuir doux appelé *aluta*; la *solea*, la *caliga*, la *crepida*, les *baxeæ*, le *sandalium*, le *soccus* et le *cothurne* consistoient en une semelle plus ou moins épaisse, fixée, par des bandelettes ou courroies, sur le pied qui restoit à découvert. Le *calceus* et le *mulleus* se ressembloient à cela près que ce dernier étoit fait de peaux non tannées, que c'étoit une chaussure rustique, et que les deux autres étoient de peaux préparées. Le *mulleus* étoit de cuir rouge; les rois d'Albe s'en servoient d'abord; ensuite il fut employé par les patriciens qui avoient passé par quelqu'une des grandes charges. Ces magistrats ne s'en servoient d'abord que dans les jours de cérémonies, dans les triomphes, les jeux publics, etc. mais il paroît que par la suite cette chaussure devint commune aux hommes et aux femmes, puisque l'empereur Aurélien en interdit l'usage aux hommes. Le *calceus* et le *mulleus* couvroient tout le pied, et montoient jusqu'au milieu de la jambe. Quelquefois on ornoit cette partie du vêtement, d'or, d'argent, et même au temps de Caligula le luxe fut porté au point d'y mettre des gemmes. Le *phæcasium* étoit de cuir blanc et léger; les prêtres d'Athènes et d'Alexandrie le portoient dans les sacrifices. La *caliga* étoit la chaussure des gens de guerre; c'étoit une grosse semelle d'où partoient des bandes de cuir qui se croisoient sur le cou-de-pied, et qui faisoient quelques tours vers la cheville; le plus souvent une de ces courroies passoit entre le gros orteil et le suivant, et s'assembloit avec les autres ou s'attachoit sous le pied à la semelle. C'étoit de l'usage de cette chaussure que le fils de Septime Sévère avoit reçu le nom de *Caligula*. La *solea*, la *crepida*, le *sandalium*, la *gallica* se ressembloient en ce que toutes étoient des semelles retenues sur la plante du pied; mais on ignore en quoi elles différoient l'une de l'autre. On sait que la *solea* et la *gallica* ne se portoient point avec la toge, mais avec la *penula*. Les femmes se servoient de ces deux chaussures à la ville et à la campagne. Il paroît qu'on donnoit aussi le nom de *solea*, à une espèce de chaussure de bois très-lourde, qu'on lioit aux pieds des criminels, pour les empêcher de fuir. La *crepida* différoit peu de la *solea*, et ne couvroit le pied que par intervalles. La *baxea* étoit une chaussure de philosophes; il y en avoit de feuilles de palmier. La *sicyonia* étoit une chaussure légère dont se servoient les femmes. Quelquefois les Romains portoient des chaussures faites avec des toiles de lin, appelées *udones*; c'est ce que les historiens nous apprennent en particulier d'Antonin, qui suivoit en cela les pratiques des Pythagoriciens. Les esclaves et les pauvres se servoient de chaussures de bois; sur celles des riches on vit briller l'or, l'argent, les perles et les pierres précieuses. Les femmes et les hommes

efféminés portoient ordinairement des chaussures blanches, jaunes, etc. Mais en général la chaussure noire étoit à Rome celle des hommes. Les rois seuls avoient porté, à l'imitation des souverains d'Albe, des chaussures rouges; et les triomphateurs en prirent de la même couleur; les empereurs conservèrent la chaussure des triomphateurs, même dans le Bas-Empire. Alexandre-Sévère fut le premier qui, selon Lampride, porta des chaussures blanches. Les sénateurs marcheient nus-pieds comme les autres citoyens dans le commencement de la république; mais ils portèrent depuis une chaussure noire, ornée de croissans ou de lunules d'argent, qui devinrent un de leurs attributs distinctifs. On quittoit la chaussure en se mettant à table, afin de ne pas gâter les lits sur lesquels on se couchoit à demi en prenant les repas; les Orientaux quittent de même les chaussures avec lesquelles ils marchent dans rues pour ne pas gâter les tapis.

Dans le Bas-Empire, les princes ont adopté des sandales qui couvrent la moitié du pied, et semblables à celles que nous nommons des pantoufles, et que portent aujourd'hui les Orientaux; on peut les voir sur les diptyques. Ces sandales étoient enrichies de broderies d'or et de pierreries. Les rois sous la première race, comme les monumens qui en ont été conservés nous l'attestent, ont adopté ces chaussures avec le costume impérial; les papes ont aussi des chaussures semblables avec une croix brodée en or. Dans le moyen âge et en France, au commencement de la troisième race, on a commencé à porter des souliers extrêmement longs et pointus, dits *à la poulaine;* l'invention en est attribuée à Foulques le Rechin, comte d'Anjou (*Voy.* POULAINES). Les souliers furent ensuite relevés par le bout, mais moins pointus; on les appella *en bec de canne;* on substitua à ces chaussures sous le règne de Charles v, des souliers qui emboîtoient le pied sans être retenus par des boucles ou des cordons, on les nommoit *escafignons.* Sous Charles VI, s'introduisit l'usage d'espèces de bottines larges dont l'entrée étoit garnie de fourrures. Sous François I on vit s'introduire, avec le costume italien et espagnol, les souliers étroits avec une bouffette sur le cou-de-pied. Sous Louis XIII et sous Louis XIV, on portoit de grands souliers, carrés par le bout. Ils devinrent étroits et pointus sous Louis XV, et plus arrondis dans les derniers temps; on les attacha depuis Louis XIV avec une boucle d'argent, ronde, ovale ou carrée. Les femmes grecques portoient des chaussures élevées, les grecques modernes ont conservé cet usage, leurs galenzes ont une semelle très-élevée ainsi que les souliers à échasses des vénitiennes.

Les anciens artistes soignoient beaucoup la chaussure de leurs figures, ils la chargeoient même d'ornemens; Phidias avoit figuré le combat des Amazones sur la semelle du cothurne de sa Minerve.

CHAUVE-SOURIS. Ce quadrupède n'a fourni d'ornemens aux arts que dans les temps modernes; les artistes ont donné des ailes de chauve-souris aux hideuses têtes de mort dont ils ont accompagné les monumens funèbres (*V.* MORT), au sablier qu'ils ont placé dans la main du Temps (*Voy.* SABLIER), enfin aux furies, aux démons. *V.* DÉMONS, FURIES, MORT.

CHEMIN, est l'espace en longueur sur une certaine largeur, qui sert de passage pour aller d'un lieu à l'autre. L'art de construire, de disposer et de percer les chemins contribue infiniment à l'utilité et à la gloire d'un pays. Les voies publiques des Romains se distinguent sur-tout par leur extrême solidité.

Le massif de ces chemins se composoit de différentes couches qu'on désignoit par les noms de *statumen*, *rudus*, *nucleus*, *summa crusta*, ou *summum dorsum*. Le *statumen* étoit composé de moëllons plats, posés sur une forte couche dans une tranchée, et maçonnés à bains de mortier. La seconde couche, appelée *rudus*, étoit formée d'une maçonnerie de blocage et composée de toutes sortes de petites pierres mêlées avec beaucoup de mortier. La troisième couche appelée *nucleus* ou noyau, étoit composée tantôt d'un mélange de chaux, de craie et de terre franche, battues et corroyées ensemble; tantôt de gravier, corroyé avec de la chaux; quelquefois elle ne s'y trouve pas du tout. La quatrième couche, appelée *summum dorsum*, *summa crusta* étoit formée de cailloux ou de grandes pierres plates, taillées en polygones irréguliers, ou équarries à angles droits. Ces pierres étoient enfoncées dans la couche appelée *nucleus*. Les chemins antiques, dont la superficie n'étoit point pavée, se formoient par une couche d'un mélange de gravier broyé avec de la chaux fraîchement éteinte et massivée avec des pilons ferrés. Les Romains faisoient aussi des chemins sans y employer de ciment ou du mortier de chaux et de sable: ils y substituoient la terre franche; mais ils leur donnoient toujours le même nombre de couches massivées fortement, ce qui leur procuroit une fermeté et une solidité bien supérieure à celle des chemins modernes, où l'on ne pratique pas le même procédé. Les bords des chemins qui devoient être élevés au-dessus du niveau de la campagne, étoient soutenus par des murs de revêtement. Lorsque l'endroit où l'on faisoit passer le chemin, ne pouvoit pas fournir les matériaux nécessaires à sa construction, on les faisoit quelquefois venir de très-loin, quelquefois aussi on étoit obligé de faire pour les trouver des fouilles profondes. Dans l'art des chemins, les anciens ont épuisé toutes les ressources possibles de l'industrie; les restes de leurs travaux en ce genre prouvent suffisamment leur magnificence. Lorsqu'on rencontroit des eaux, des lacs, des rivières, on faisoit construire des ponts, souvent dans une étendue fort considérable; lorsque des montagnes ou des rochers se trouvoient sur la route, ils pratiquoient souvent des chemins souterreins, et ils les éclairoient par des espèces de puits ouverts de distance en distance dans les flancs de la montagne; tel est entr'autres le chemin qui traverse le Pausilipe près de Naples, ouvrage qui paroît remonter à une très-haute antiquité. Dans plusieurs autres endroits on voit encore des chemins taillés dans les plus durs rochers.

Les chemins des modernes sont bien loin d'avoir la solidité de ceux des anciens. Ordinairement ce ne sont que des allées dont on applanit le terrein, aussi exigent-ils de continuelles réparations. Ils ne surpassent les anciens qu'en largeur. Les plus grandes voies militaires, consulaires, prétoriennes des Romains n'avoient, au sortir de la capitale, qu'environ 29 pieds, dont la moitié formoit l'*agger* ou la partie du milieu qui étoit pavée, de chaque côté de laquelle étoit une berge ou *margo* qui avoit pour largeur la moitié de celle de l'agger.

Les chemins pavés modernes ou grandes routes sont aussi divisés, comme les voies romaines en trois parties, la partie pavée et les deux berges. La première porte le nom de chaussée; elle est bombée, afin de donner un libre écoulement aux eaux. Dans les environs de Paris, le pavé est formé de cubes de grès,

disposés sur une couche de sable qu'on appelle forme. Le terrein sous la forme doit avoir été bien affermi pour que la charge des voitures ne puisse pas enfoncer et désunir les pavés. Dans ces chemins il n'y a de solide que la partie pavée : les deux berges exigent un entretien perpétuel. Au lieu d'être formées par des massifs de maçonnerie comme les *margines* des chemins antiques, elles ne sont ordinairement composées que de la terre des fossés creusés au-delà des berges pour l'écoulement des eaux pluviales. Quoiqu'on ait l'usage de couvrir en gravier la superficie de ces terres rapportées, il s'y fait toujours des ornières, parce que le fonds n'a pas assez de fermeté. De plus, elles s'imbibent d'eau, et lorsqu'elles en sont pénétrées, cette partie du chemin devient impraticable, sur-tout en hiver, et en été la poussière la rend très-incommode. C'est pourquoi la méthode des anciens de ne donner aux berges que la moitié de la largeur de la partie pavée, paroît préférable à celle que suivent les modernes. Lorsqu'un chemin doit passer par des endroits marécageux, on est souvent obligé de battre des pieux, de former des plates-formes de charpente, et d'employer différens autres procédés pour triompher des obstacles opposés par la nature. Dans beaucoup de contrées il n'y a point de pavé du tout sur les grandes routes, ou chaussées ; elles ne consistent qu'en terre, et sont couvertes de gravier.

CHEMINÉE, nom qu'on donne au lieu où l'on fait le feu dans les maisons. Différens passages des anciens et quelques restes d'édifices antiques, font présumer que les anciens avoient dans leurs maisons et des foyers où l'on brûloit du bois, et des tuyaux qui conduisoient la fumée jusqu'au-dessus des combles, qu'ils avoient par conséquent des cheminées qu'une multitude d'arts et de métiers au reste devoit rendre nécessaires. Mais quant à l'emploi des cheminées pour chauffer l'intérieur des appartemens, les anciens ne paroissent pas en avoir connu l'usage. C'étoit par le moyen de l'hypocaustum, ou de l'étuve, qu'on échauffoit l'intérieur des appartemens. Cet hypocaustum, ou poële souterrein, échauffoit non-seulement les pièces au-dessous desquelles il se trouvoit, mais même tous les étages de la maison, par le moyen des tuyaux de chaleur répandus dans les murs et les cloisons, et qu'on élevoit dans toute leur hauteur. On suppose mal-à-propos l'existence de thermes partout où, dans les ruines, on trouvoit de ces fourneaux souterreins. L'hypocaustum ou poële souterrein qui servoit à échauffer l'intérieur des maisons ne différoit de l'hypocaustum des bains, que par la grandeur et la solidité de la construction. L'usage d'échauffer les habitations par le moyen de poëles souterreins, fut général dans tout l'Empire Romain ; cela dispensoit d'avoir un foyer particulier dans chaque pièce de la maison ; les cheminées semblables aux nôtres, composées d'un âtre ou foyer, où l'on brûle du bois, et d'un tuyau pour en dégager la fumée, paroissent n'avoir été affectées qu'à de certains besoins, comme à ceux de la cuisine, seule pièce des habitations où Vitruve en fasse mention. Chez les modernes, dans le nord de l'Europe, la rigueur des hivers et le nombre considérable d'étages, qui forment pour ainsi dire autant de maisons que celles-ci ont de locataires, ont contribué à multiplier les foyers particuliers appelés cheminées. Dans les maisons de l'Italie et de l'Espagne au contraire, on ne voit que très-peu de cheminées. La seule manière d'y chauffer l'intérieur des appartemens, dans les

palais aussi bien que dans les maisons des particuliers, est d'entretenir au milieu des pièces, un foyer portatif, qu'on appelle brasier, où l'on ne brûle que du charbon.

La plus ancienne forme des cheminées se retrouve dans les anciens palais. La grandeur des pièces où elles figurent exigeoit la hauteur et la grandeur des dimensions qu'on y voit. Depuis que la commodité intérieure a exigé la diminution et le rappetissement des pièces, les cheminées ont diminué en même proportion et ont augmenté en nombre. Autrefois on y appliquoit toute la richesse des formes de l'architecture, employées aux portes et aux fenêtres. Quelques cheminées d'Italie sont embellies de colonnes, d'entablemens, et d'autres le sont de statues. Des tableaux ornent ordinairement leur manteau, où des bustes et des bas-reliefs se trouvent adossés. La mode des glaces a changé beaucoup la décoration des intérieurs et la disposition des cheminées. Decotte, premier architecte du roi, est, à ce qu'on croit, le premier qui ait introduit l'usage des glaces sur les cheminées. Cette invention n'avoit point banni d'abord toutes les autres espèces d'ornemens. Mais peu à peu les glaces atteignirent à un point de grandeur qui n'a plus permis d'y associer d'autres objets. Les chambranles des cheminées se rappetissèrent à proportion que les glaces augmentèrent de volume et d'étendue, et ce goût est devenu général en France. Le goût arabesque convient parfaitement bien à la petitesse des cheminées actuelles qui ne permet plus d'y employer les membres de l'architecture. Les tuyaux de cheminées ne sont que des objets de besoin, qui, loin de figurer dans les édifices, doivent au contraire se soustraire, le plus qu'il est possible, à la vue du spectateur. Les pays où l'usage des cheminées est rare, ont, à cet égard, dans l'aspect de leurs édifices, un grand avantage sur ceux où le climat en commande la multiplicité. Rien ne défigure tant les combles et les couronnemens des maisons que la multitude des cheminées qui en hérisse le sommet. Cette différence est une des principales raisons de la beauté des aspects des villes d'Italie, et de la difformité de ceux des villes des pays septentrionaux. C'est pour diminuer cet inconvénient des tuyaux de cheminées qu'on a cherché quelquefois, comme au château des Tuileries et à Versailles, à les placer le plus symmétriquement possible, et à les accompagner de moulures et de différens ornemens sculptés. Lorsque les toits des maisons sont en terrasses, on donne aux tuyaux des cheminées la forme de colonnes, de tombeaux, et d'obélisques, comme on en voit à la maison du C. Etienne, au coin de la rue de Caumartin et du boulevard, à Paris.

CHÊNE, *quercus robur*, étoit nommé en grec *drys*, en latin *quercus*. Les anciens ont eu une grande vénération pour cet arbre à cause de son utilité pour les constructions et pour la nourriture des hommes. Il ne faut pas confondre ses différentes espèces, ce qui donne lieu à de grandes erreurs, car les botanistes en connoissent un grand nombre. Pour l'explication des poètes et des monumens, voici les principales.

Les chênes vantés généralement pour leur force et leur dureté, sont le *quercus robur*, et le *quercus pedunculata*, le *quercus æsculus*, et le *quercus ilex*. Ce sont ceux dont les anciens ont raconté tant d'histoires merveilleuses. Ils ombrageoient l'antique forêt de Dodone, les bois des Druïdes. Ils servoient d'asyle aux *Dryades* et aux *Hamadryades*, noms qui viennent du mot *drys*, chêne.

Le *quercus robur* est celui que

nous nommons en général *le chêne*. C'est celui que Théophraste nomme *platyphyllos*, à feuilles larges, les Macédoniens le nommoient *aspris*. C'est celui dont sont tressées les couronnes de chênes sur les divers monumens. Ses feuilles sont longues et profondément sinuées, larges à la base et à angles obtus. On s'en servoit en architecture pour les constructions intérieures.

Le *quercus pedunculata*, appelé ainsi à cause de ses fruits pedunculés, étoit, par sa force et son élévation, propre aux constructions maritimes. Le navire Argo en étoit construit. On en fabriquoit les images des dieux. On s'en servoit pour bâtir sous l'eau, pour des pilotis. Du temps de Théophraste, les habitans de l'Ida appeloient ce chêne *ægilops*. Il ne faut pas le confondre avec notre ægilops. Le *quercus pedunculata* est parfaitement représenté sur un beau bas-relief du musée capitolin.

Le *quercus æsculus*, ou chêne comestible, est celui que les anciens nommoient *phègos*, *fugus*, de *phagein*, manger. Il a les feuilles pinnatifides, sinuées, lisses. Son gland fut la première nourriture des Arcadiens après le règne de Pelasgus. Ces peuples ne vivoient avant ce roi que d'herbes et de racines, il leur apprit à se faire un abri avec des branches d'arbres, à se couvrir de peaux de sangliers, et à se nourrir de gland. Théophraste vante la saveur de celui de ce chêne.

Le *quercus ilex* (l'yeuse), a les feuilles ovales, oblongues, sans divisions, dentées, blanches en dessous; on en compte un grand nombre de variétés, ce qui fait que les anciens l'ont désigné par plusieurs noms. Homère appelle son gland *akylos;* il est du nombre des fruits que Circé présenta aux compagnons d'Ulysse. Ces fruits ne sont pas des glands de chêne ordinaire, car sous la forme de porcs, les compagnons d'Ulysse avoient conservé leur jugement et leur raison, et n'en auroient pas mangé. La variété décrite par Cavanilles est le *phellodrys* de Théophraste. Son gland est excellent et très-doux, il se mange et se vend en Espagne au marché, comme ici les châtaignes. Celui qui a montré aux hommes à manger les glands du *quercus æsculus* et du *quercus ilex*, leur a donc rendu un grand service, et il n'est pas étonnant que les anciens aient consacré la mémoire du roi arcadien Pelasgus, auquel ils attribuoient cette découverte. On connoît aujourd'hui plusieurs autres espèces de chênes à glands doux, qu'il seroit utile d'acclimater dans nos provinces méridionales.

Le chêne étoit en général consacré à Jupiter Dodonéen; c'étoit son attribut. De-là le chêne est nommé *Dodonæa quercus*. Le chêne est quelquefois consacré à Junon, comme épouse de Jupiter. C'étoit aussi un symbole de la Force. Chez les Romains une couronne de chêne se donnoit à celui qui avoit sauvé la vie à un citoyen. Avant les jeux Capitolins, les Ediles curules offroient à Jupiter, dans son temple, une couronne de chêne. On a frappé des médailles en l'honneur de plusieurs empereurs, avec l'inscription *ob cives servatos*, parce qu'en terminant de longues guerres ils sauvoient la vie à un grand nombre de citoyens. On renouveloit tous les ans, aux Calendes de Mars, les chênes plantés devant le palais d'Auguste, parce qu'il étoit le vainqueur constant des ennemis, et le sauveur des citoyens. On se levoit dans les jeux et dans toutes les cérémonies publiques à l'aspect de celui qui avoit mérité la couronne de chêne, ce qui étoit une grande marque de respect. Ils étoient affranchis de toute espèce de services et d'impositions, et ces immunités passoient à leur famille.

Les éditeurs de l'histoire des arts

par Winckelmann, publiée à Milan, nomment le chêne parmi les bois que les anciens employoient à la sculpture. Leur opinion est probable, mais ils ne l'appuyent pas des preuves nécessaires. Cependant comme le chêne est excessivement propre pour la sculpture, que les modernes l'appliquent à cet usage, particulièrement dans les églises, on peut croire que les anciens en ont fait aussi le même emploi (*Voyez* Bois). Le chêne est aujourd'hui employé en France à beaucoup d'ornemens, comme l'emblême de la vertu civique ; il est figuré dans les broderies des vêtemens des premiers magistrats, et placé, uni aux lauriers, sur beaucoup d'édifices et des monumens publics.

Chenisque, (*cheniscus*) ; par ce mot qui signifie proprement *une petite oie*, les Grecs désignoient l'ornement qu'on mettoit sur la partie antérieure du vaisseau et auquel on donnoit ce nom, parce qu'il avoit la forme d'une tête d'oiseau placée sur l'extrémité d'un cou allongé. Le mot chenisque se trouve dans ce sens employé par Apulée. Parmi les peintures d'Herculanum, on en trouve une qui représente Ariadne se réveillant au moment où Thésée s'éloigne et l'abandonne dans l'île de Naxos. On voit dans le fond de la peinture le vaisseau de Thésée, dont la partie antérieure est ornée du chenisque. Cette peinture décide la question de savoir sur quelle partie du vaisseau on plaçoit le chenisque ; question sur laquelle Saumaise et d'autres savans se sont mépris, en soutenant que le chenisque appartenoit à la partie postérieure du vaisseau. Il est cependant possible que quelquefois on lui ait donné cette place. L'usage ordinaire vouloit que la partie postérieure du vaisseau fût surmontée d'un ornement en forme d'aile, qui paroît avoir été mobile et avoir servi de girouette au pilote placé immédiatement au-dessous. Cet ornement, en forme d'aile, s'appeloit *aplustre*, mot qui est vraisemblablement dérivé d'un verbe grec qui signifie *souffler*. En se figurant le vaisseau comme un corps qui, semblable à un oiseau aquatique, parcourt la surface de l'onde (et il est vraisemblable que cette idée donna lieu à la construction des vaisseaux), on conçoit facilement pourquoi on a assigné pour ornement, à l'extrémité antérieure des vaisseaux, la figure de la tête d'une oie, l'oiseau aquatique le plus connu, et que pour la même raison on a placé au-dessus de la poupe du vaisseau, un ornement qui rappelle les pennes de la queue de l'oie. Le cabinet de la bibliothèque nationale possède un chenisque en bronze. *Voyez* Aplustre.

Chenoboskion, ou *cage à mettre des oies* ; les Romains faisoient grand cas des oies, parce qu'ils n'avoient pas oublié que la vigilance de ces oiseaux avoit préservé le Capitole d'être pris par les Gaulois. Il paroît cependant qu'une des raisons principales qui faisoit estimer cet animal, a été le goût de sa chair ; c'est pourquoi on nourrissoit, dans les campagnes des riches romains, des troupeaux considérables d'oies. La campagne de Scipion Métellus, et celle de Marcus Séjus, se distinguoient sur-tout à cet égard. Ce dernier prit à cœur de n'avoir dans son troupeau que des oies blanches et d'une taille considérable. Voici la disposition qu'on donnoit, selon Columelle, au *chenoboskion*, ou au local dans lequel on enfermoit les oies. Une cour particulière étoit entourée d'un mur de 9 pieds de hauteur ; tout autour de cette cour, il y avoit des galeries sous lesquelles on pratiquoit de petites cages carrées, bâties en moilons ou en briques ; chaque cage étoit au moins de 3 pieds en carré, et avoit une entrée particulière qu'on pouvoit

fermer par une porte. D'un côté étoit la maison du gardien. Près de cet édifice on établit aussi un bassin pour les oies, si toutefois il n'y avoit pas déjà près de-là une rivière ou quelqu'eau courante. A côté du bassin se trouvoit une prairie, qu'on ensemençoit de différens végétaux que ces animaux aiment, tels que du trèfle, du fenu-grec, de la vesce, et sur-tout de la chicorée.

CHERNITES, sorte de marbre blanc, semblable à de l'ivoire, que les anciens grecs employoient quelquefois pour en faire des sarcophages. Selon le témoignage de Théophraste, le corps de Darius fut placé après sa mort dans un sarcophage de cette matière. Pline rapporte la même chose, mais il paroît qu'il n'a fait que répéter ce que Théophraste avoit dit.

CHÉRUBIN; terme de décoration qui désigne ces têtes d'enfans avec des ailes qu'on employoit comme ornement aux clefs des arcs, ou aux agraffes des portes et des fenêtres dans les églises. Ces têtes bouffies d'enfans, qu'on groupoit avec des nuages dans des gloires, ne se prêtant guère à l'expression d'aucun caractère, la puérilité de l'invention, son défaut d'expression et son invraisemblance se sont réunis pour ranger depuis long-temps l'ornement des chérubins au nombre de ceux qu'on appelle parasites, et pour jeter même une espèce de ridicule sur leur emploi.

CHEVAL; cet animal d'une très-grande utilité pour les hommes, a été souvent figuré par les artistes. Le cheval étoit consacré à Mars et sur-tout à Neptune, auquel on attribuoit l'origine de cet animal. Différens princes ont été célèbres par leur goût pour les chevaux. L'iliade nous enseigne le prix qu'ils y attachoient dans les temps héroïques. Pindare appelle *Hiéron*, le *roi qui aime les chevaux*. On conservoit le nom des chevaux qui avoient remporté le prix à la course des chars. Dans la première olympique, Pindare célèbre le cheval d'Hiéron, appelé *Pherenices*, c'est-à-dire *Victorieux*, nom qui lui venoit sans doute de son excellence qui lui faisoit toujours remporter le prix. On trouve le cheval figuré sur un très-grand nombre de médailles; et très-souvent ces figures de chevaux sont très-bien exécutées. On le voit entr'autres sur les médailles des Thessaliens qui étoient célèbres dans l'art de l'équitation. Selon Addison, le cheval sur les médailles est en général l'emblême d'un peuple guerrier. Il cite à ce sujet une médaille d'Hadrien sur laquelle on voit la Mauritanie tenant dans la main une légère baguette, et conduisant un cheval avec une longe. L'immunité ou l'affranchissement des impôts, est représentée sur les médailles des villes qui ont joui de ce privilége, par un cheval au pacage, qui broute librement.

On voit souvent sur les vases grecs des chevaux figurés dans un grand style et avec beaucoup de hardiesse, ils sont ordinairement attelés à des biges ou à des quadriges; ils servent aussi de monture aux Amazones dans leurs combats contre les Grecs. Les pierres gravées nous offrent également des figures de chevaux exécutées avec beaucoup d'art. Caylus a publié dans le second volume de son Recueil, un grenat avec le nom d'Aulus; on y voit la partie antérieure d'un cheval, d'un très-beau travail. Il a d'abord pensé que c'étoit un cheval victorieux que son maître avoit fait graver par reconnoissance. Il nous reste encore quelques statues de chevaux antiques, telles que la statue équestre de Marc-Aurèle; les chevaux de Castor et Pollux devant le Capitole, ont été faussement attribués à Phidias. Par-

mi les bronzes d'Herculanum, on trouve aussi des chevaux de statues équestres dont les cavaliers sont perdus. Selon Pausanias, Herodes-Atticus, célèbre par son éloquence et par ses richesses, sous le règne de Trajan et d'Antonin, fit placer dans le temple de Neptune à Corinthe, un char attelé de quatre chevaux entièrement dorés. Parmi les chevaux antiques, on remarque sur-tout ceux enlevés dans l'Hippodrome de Constantinople par les Vénitiens, et qui depuis ce temps décoroient la place de Saint-Marc; ils sont maintenant à Paris sur la place du Carrousel. On a prétendu sans aucune autre autorité que celle de descriptions de voyage, dont les auteurs se sont successivement copiés, que ces chevaux avoient été exécutés par Lysippe, emportés ensuite de Corinthe où ils étoient placés, donnés à Néron par Tiridate, et transportés par Constantin à Byzance; tout cela est imaginaire : on ignore leur origine; on reconnoît seulement par leur style qu'ils sont du temps de la décadence des arts. Quelques artistes modernes ont aussi excellé à représenter les chevaux. Parmi les peintres, il faut compter ceux qui ont exécutés des chasses et des batailles; parmi les statuaires ceux qui ont exécuté des statues équestres (*Voy.* ce mot). On compte parmi les plus belles statues de chevaux, ceux de Coyzevox qui décorent la grande entrée des Tuileries, et ceux de Coustou qui étoient autrefois à Marly, et qui décorent à présent l'entrée des champs-élysées.

Chevet d'église; c'est la partie, le plus souvent circulaire, qui termine le chœur d'une église. Les Italiens l'appellent *tribuna*. *V*. Absis.

Cheveux; les statuaires anciens soignoient cette partie de leurs ouvrages, aussi bien que les autres, et cherchoient à y montrer leur talent. Les cheveux offrent des marques caractéristiques, qui servent à distinguer le moderne de l'antique; les artistes modernes diffèrent ordinairement beaucoup des artistes anciens dans le jet des cheveux, et dans l'exécution des détails. Les artistes anciens savoient très-bien tirer parti de la disposition de la chevelure, pour donner un caractère à leurs figures, et exprimer dans les traits la grandeur, la sérénité ou la majesté tranquille, la douceur, la sévérité des dieux et des héros qu'ils vouloient représenter. Ils faisoient partie de cet idéal qui, sans autre secours, leur servoit à caractériser et à reconnoître les personnages. Lorsque l'artiste rabattoit les cheveux sur le front d'une statue, il y étoit déterminé par des raisons particulières; cette ordonnance de la chevelure devoit rendre le regard plus sombre, plus sévère. Homère fait consister l'aspect majestueux de son Jupiter, principalement dans la chevelure, et Phidias, en exécutant le sien, d'après l'image que ce poète lui en avoit fournie, ne connut pas un idéal plus sublime pour produire cet effet, que la crinière du lion. Il crut y voir réalisée, l'idée de ce qui peut rendre l'air de tête imposant et majestueux; aussi ne manqua-t-il point de l'employer partout où il avoit besoin de cette expression. La disposition des cheveux peut donc servir à faire distinguer une tête de Jupiter et une tête d'Hercule, de celles des autres Dieux. Dans la configuration des têtes du roi des Dieux, on découvre la forme du lion, le roi des animaux. Sa chevelure descend du haut de la tête, puis remonte du côté du front, et se partage en retombant en arc; ce qui, en effet, n'est pas le caractère de la chevelure de l'homme, mais celui de la crinière du lion.

Neptune se distingue de Jupiter, parce que ses cheveux retombent sur son cou en boucles longues et pen-

rallèles. Sa barbe est ordinairement traitée de la même manière. Les cheveux et la barbe des Divinités des eaux sont en longues mèches, et semblent avoir été mouillés. Apollon a une chevelure longue et flottante. Bacchus a également de longs cheveux; Acratus et Ampelus, ses suivans, ont leur chevelure comme celle de leur maître. Les satyres et les faunes ont les cheveux hérissés et peu crépés à leur pointe, parce qu'on a voulu leur donner le caractère de poils de chèvre. Pan a les cheveux hérissés, ce qui l'a fait surnommer *Phrixocomès*. Les héros ont, comme les dieux, une chevelure qui leur est particulière. Minerve a de longues boucles qui flottent sous son casque. Vénus a quelquefois des cheveux longs. Vénus Anadyomène, ou sortant de l'onde, tient sa chevelure à deux mains, pour en exprimer l'eau. Les proportions de la tête d'Hercule avec son cou, nous offrent la forme d'un taureau indomptable. Les cheveux courts sur le front d'Hercule, sont une image allégorique des crins courts et crépus qui couvrent le front du taureau. Thésée a les cheveux courts; c'est ainsi qu'on représente ordinairement les héros; cependant Pâris a les cheveux longs pour caractériser son efféminatiou; Hector au contraire a les cheveux courts. Achille doit avoir une longue chevelure avant la mort de Patrocle, mais ses cheveux doivent être courts quand il est figuré après les avoir consacré sur la tombe de cet ami. Oreste doit avoir les cheveux courts après les avoir consacré sur le tombeau de son père.

Les nations peuvent aussi se reconnoître dans les différentes époques à l'agencement des cheveux. Isis, sur les monumens ægyptiens-grecs, a une chevelure qui flotte sur les deux côtés du cou. Harpocrate a les cheveux rasés, à l'exception d'une touffe sur l'oreille droite. En général les Ægyptiens ont les cheveux rasés. Les cheveux des Phrygiens flottent sous leurs tiares. Les figures grecques de l'ancien style ont ordinairement de longues boucles, roides et pendantes; celles des temps moins anciens sont coiffées de différentes manières; la chevelure des hommes est courte, et les cheveux sont droits ou crépus. Les Romains, au temps de la république, ont les cheveux courts et droits; ils sont courts et frisés sous les premiers empereurs. Chez les Romains on observe que depuis le temps de Néron, les cheveux sur le front commençoient à être repliés en arrière, et on ne les faisoit plus tant descendre sur les sourcils; le reste des cheveux qui couvroient la tête, étoit ordinairement disposé en forme de gradins, comme dit Suétone, et ainsi qu'on peut l'observer sur les médailles de Néron, d'Othon, de Titus et de Domitien. Ils sont en nombreux crochets sous les empereurs suivans, ils redeviennent droits sous Philippe et Gordien. Quant à la couleur des cheveux, la chevelure blonde a été donnée aux plus beaux des dieux, à Apollon, à Bacchus, ainsi qu'aux héros. Ovide donne une chevelure blonde à Thésée; Euripide l'attribue à Œdipe. C'est avec une chevelure blonde que Jason étoit aussi représenté selon le rapport de Philostrate le jeune; Ælien nous apprend qu'Alexandre avoit aussi des cheveux blonds. Nous trouvons, en général, que les anciens peintres ont donné des cheveux blonds à toutes les divinités juvéniles, même à Zéphyre. C'est une vérité de pratique, reconnue par tous les artistes, que dans la peinture, le contraste des cheveux noirs avec la blancheur de la chair est trop dur, et produit un effet moins agréable que celui de cheveux blonds. La chevelure blonde d'Apollon a été regardée par quelques-uns comme allégorique, et

comme faisant allusion au soleil, dont ce dieu est regardé par eux comme l'image. La Vierge et le Christ dans les peintures modernes ont les cheveux blonds.

La manière de traiter les cheveux étoit différente, selon la nature de la pierre. Ceux qui sont exécutés sur l'espèce la plus dure, ont l'air de cheveux courts qu'on auroit passé par un peigne fort fin, parce qu'il est difficile d'exécuter une chevelure longue et bouclée, lorsque la pierre est trop dure et trop rebelle. Mais dans les statues de marbre, des bons temps de l'art, les cheveux sont bouclés et flottans, excepté dans les têtes de portrait, dans lesquelles l'artiste étoit obligé de figurer les cheveux courts ou droits. Quant aux têtes de femmes, et sur-tout aux figures virginales, dont les cheveux sont relevés et noués derrière la tête, et par conséquent sans boucles; les artistes anciens ont traité toute leur chevelure par ondes et formant des cavités considérables, tant pour y répandre de la variété, que pour y jeter des masses de jour et d'ombre. Les sculpteurs modernes se sont éloignés de la méthode des statuaires anciens; ils ont adopté, pour leurs figures d'hommes, cette manière d'arranger et de traiter les cheveux, qu'on remarque particulièrement aux satyres et aux faunes des anciens, probablement, parce que l'exécution de cette espèce de chevelure coûte moins de peine. Dans leurs figures de femmes, ils ont rendu les cheveux avec peu ou point de cavités, ce qui leur ôte de leur variété, et les prive du clair-obscur. Les cheveux fouillés au trépan, annoncent la décadence de l'art.

Tacite, en parlant des mœurs des Germains, dit que les chefs portoient une longue chevelure; sous la première race des rois de France, eux et les princes de la famille royale portoient aussi une longue chevelure, et étoient par-là distingués de leurs sujets; cela sert à expliquer ce qui se pratiquoit lorsqu'on vouloit rendre un roi inhabile à la couronne: on le rasoit, et dès-lors il rentroit dans l'ordre des sujets. Cet usage subsista sous les Mérovingiens, mais sous les Carlovingiens les statues des rois ont les cheveux coupés au niveau des épaules; la mode des longs cheveux revint sous les premiers Capétiens. Les représentations des ecclésiastiques firent de nouveau couper les cheveux sous le régne de Louis le jeune; sous Philippe Auguste on portoit encore des cheveux longs, mais ensuite jusques à la fin du règne de Louis XII, la mode revint de les avoir courts. Sous François I, vers 1521, on commença à porter les cheveux courts et la barbe longue, au lieu qu'auparavant c'étoit tout le contraire. Cette mode fut amenée par le roi, qui ayant été blessé d'un tison par le capitaine de Lorges, sieur de Montgomeri, se fit raser la tête: on reprit sous Louis XIII l'usage des longs cheveux, et alors s'introduisit celui des perruques qui devinrent énormes sous Louis XIV. L'usage de la poudre commença sous la minorité de Louis XIV, on porta sous Louis XV et Louis XVI les cheveux frisés de différentes manières sur les faces, et enfermés par derrière dans un sac, appelé *bourse à cheveux*. L'usage des cheveux courts *à la Titus*, c'est-à-dire courts et droits, ou frisés *à la Caracalla*, s'est introduit avec la révolution. On ne parle ici que de cheveux lisses, mais pour connoître les différentes modes, relatives à la COIFFURE (*V.* ce mot), voyez aussi à l'article PERRUQUE ce qui a rapport aux cheveux postiches des anciens et des modernes. L'histoire de la chevelure, et des différentes manières de se coiffer, a le même genre d'utilité pour la fidélité des costumes, et la connoissance des

monumens, que celle de la Barbe. *Voy*. ce mot.

Chèvre; les médailles d'Ægée en Macédoine, ont pour type une chèvre, qui sert d'armoiries parlantes à cette ville, parce qu'en grec *aïx* signifie une chèvre. Selon Aulugelle, on avoit placé une chèvre blanche sur le tombeau d'Homère, parce qu'on lui offroit un de ces animaux en sacrifice, comme à un poète consacré à Apollon, auquel on avoit coutume d'immoler des chèvres blanches. Sur quelques médailles on voit les jeunes princes, représentés sous les traits de Jupiter, assis sur la chèvre Amalthée. Cette chèvre se retrouve sur ce beau bas-relief, figuré par Bellori, où on a représenté l'enfance de Jupiter. (*V*. dans le dictionnaire de mythologie au mot Amalthée). Les anciens ont représenté dans des groupes les scènes licencieuses des bergers Siciliens avec leurs chèvres. On voit un monument de cette espèce dans le musée de Portici; M. Knight l'a gravé dans son ouvrage sur le culte de Priape; Marsy avoit fait à Marly un charmant groupe de jeunes enfans qui donnoient des raisins à manger à une chèvre. *V*. Bouc.

Chevrotter; c'est au lieu de battre nettement et alternativement du gosier les deux sons qui forment la cadence ou le trille (*Voyez* ces mots), en battre un seul à coups précipités, comme plusieurs doubles croches, détachées et à l'unisson; ce qui se fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui sert alors de soupape; en sorte qu'elle s'ouvre par secousses, pour livrer passage à cet air, et se referme à chaque instant par un mécanisme semblable à celui du tremblant de l'orgue. Le chevrottement est la désagréable ressource de ceux qui n'ayant aucun trille, en cherchent l'imitation grossière; mais l'oreille ne peut supporter cette substitution, et un seul chevrottement, au milieu du plus beau chant du monde, suffit pour le rendre insupportable et ridicule.

Chiens; dans les temps héroïques, où la chasse, image de la guerre, en étoit le seul délassement, où les fils des rois se livroient à la vie pastorale, les chiens ont dû nécessairement être au rang des animaux les plus chéris; aussi les poëtes et les artistes ont-ils fait jouer à cet animal un rôle dans leurs compositions. Homère a rendu touchante la reconnoissance du vieux chien d'Ulysse Argus, qui meurt de joie en retrouvant son maître. Les artistes en ont conservé le souvenir dans les bas reliefs qui représentent Ulysse, imposant silence à Euryclée, et sur des médailles d'Ithaque, et de la famille Memmia. En figurant les chasseurs Endymion, Méléagre, Adonis, Pâris, ils les ont souvent représentés, accompagnés d'un chien; un bas-relief, un vase grec, quelques pierres gravées nous retracent Actæon déchiré par ses chiens, et il nous reste encore plusieurs autres monumens qui attestent l'art des anciens pour figurer ces animaux. Boissard a publié deux statues de chiens d'un beau travail, qu'on trouve au Capitole. Il donne aussi la figure d'un grand molosse, restauré par Cavaceppi; et qu'il pense être un ouvrage de Phidias. Ce beau morceau de sculpture se trouve actuellement en Angleterre. La galerie de Florence possède aussi deux belles statues de chiens, et le prince Chigi en possède une, trouvée à Laurentinum. D'autres monumens, tels que les figures ægyptiennes d'Osiris, avec une tête de chien, celles du Cynocephale, quelques monumens grecs, tels que Scylla, entourée de ses chiens, si terribles aux navigateurs, nous montrent l'association de la nature du chien, avec celle d'un autre animal. Parmi les modernes, ceux qui ont le mieux réussi à représenter les chiens, sont prin-

cipalement les peintres de chasse. *Voy.* Chasse.

Chiffre, entrelacement de lettres initiales du nom d'une personne, et qui sert d'ornement dans l'architecture, la serrurerie, la menuiserie, et les parterres de buis. Il y a des recueils gravés de ces chiffres pour enseigner à les enlacer avec plus ou moins de grace. On appelle aussi chiffres les lettres initiales ou de convention, par lesquelles quelques artistes ont désigné leurs noms. *Voy.* Monogrammes.

Chiffres, caractères qu'on place au-dessus ou au-dessous des notes de la basse, pour indiquer les accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caractères il y en ait plusieurs qui ne sont pas des *chiffres*, on leur en a généralement donné le nom, parce que c'est la sorte de signes qui s'y présente le plus fréquemment.

Chimères; dans les arts on donne ce nom en général aux figures d'animaux qui n'existent pas dans la nature. *Voyez* dans mon Dictionnaire Mythologique à l'article Chimère, l'histoire de ce monstre vaincu par Bellerophon.

Chitonée; nom d'un air de flûte et d'une danse particulière à Diane, chez les Syracusains.

Chœur, est en musique, un morceau d'harmonie complète, à quatre parties ou plus, chanté à-la-fois par toutes les voix, et joué par tout l'orchestre. Le *chœur* s'appeloit quelquefois *grand-chœur*, par opposition au *petit-chœur*, qui étoit seulement composé de trois parties; savoir deux dessus et la haute-contre qui leur servoit de basse. On faisoit entendre de temps en temps séparément ce *petit-chœur*, dont la douceur contrastoit agréablement avec la bruyante harmonie du grand. On appeloit encore *petit-chœur* dans l'orchestre de l'opéra, un certain nombre des meilleurs instrumens de chaque genre qui formoient un petit orchestre particulier autour du clavecin, et de celui qui bat la mesure. Ce *petit-chœur* étoit destiné pour les accompagnemens qui demandent le plus de délicatesse et de précision. Le *grand-chœur* étoit formé par l'orchestre entier. Cette distinction entre le grand et le petit-chœur n'existe plus en France.

Chez les anciens le *chœur* commença par être tout dans les spectacles grossiers qui donnèrent la première idée de la tragédie, et il finit par n'être qu'un accessoire de la tragédie elle-même. Ce chœur qui dans les commencemens avoit chanté des hymnes et des dithyrambes en l'honneur de Bacchus dans les fêtes de ce dieu, prit par la suite part à l'action théâtrale; il saisit sur-tout les repos de l'action, pour témoigner ses craintes ou ses espérances, pour augmenter dans l'ame des spectateurs l'un ou l'autre de ces sentimens, et pour remplir le théâtre d'un grand spectacle, d'évolutions religieuses et de chants mélodieux, adaptés à la plus belle poésie. Lorsque les Italiens entreprirent, au 16e siècle, de faire renaître la tragédie, ils y joignirent des chœurs, à l'imitation des anciens; et dans les premiers essais du mélodrame; les chœurs formèrent une partie importante du spectacle, aussi long-temps que le système fabuleux y fut la base du mélodrame; mais lorsqu'Apostolo Zeno et Métastase substituèrent l'histoire à la mythologie, et la peinture des passions à celle des objets physiques ou de la nature idéale, les chœurs trouvèrent moins de place et ne furent plus employés que dans quelques occasions solennelles, telles qu'un sacrifice, une fête, un triomphe, etc. La perfection qu'atteignirent la mélodie et l'art du chant, fixa bientôt toute l'attention sur les airs, les duos, les trios et les quatuors, où se déployoient tout le

charme des voix, tout le talent des virtuoses, et l'imagination des compositeurs. Les chœurs qui ne pouvoient être exécutés que par des chanteurs médiocres, furent regardés comme un hors-d'œuvre inutile; tandis qu'ils disparoissoient de la musique théâtrale, ils avoient acquis dans celle d'église le plus haut degré de perfection. Dans les églises et les chapelles de presque toute l'Italie, on entendoit des messes, des offices et des motets à grands chœurs, à deux, à trois et à quatre chœurs, où toutes les recherches et toutes les difficultés de l'art disparoissoient sous le charme d'une composition facile et d'une exécution parfaite. Quand les Français empruntèrent aux Italiens le système fabuleux de leur mélodrame, les chœurs faisoient aussi en France une partie importante de ce spectacle. Avant Gluck, les acteurs qui chantoient les chœurs, étoient rangés sur deux lignes, et formoient, le long des coulisses, quelle que fût l'action à laquelle ils étoient censés prendre part, un double espalier immobile. Il étoit réservé à Gluck de donner à ces chœurs, de l'agitation, de la passion, du mouvement, et d'animer ceux qui les chantoient.

Chœur, partie de l'église où se tiennent les prêtres. *V.* Eglise, Nef.

Choix. C'est dans chaque art la connoissance de ce que la nature a fait de plus beau et de plus convenable à cet art. Plusieurs artistes ont su imiter parfaitement la nature dans les tableaux, mais il en est qui en ont fait un mauvais choix. Ainsi le premier choix pour l'exécution d'un ouvrage de l'art, doit être celui du sujet, ensuite il faut également être soigneux dans le choix des costumes, des détails, etc.

Choragiques (monumens); on les érigeoit en l'honneur de ceux qui avoient remporté le prix comme chorages. Les Grecs avoient deux sortes de jeux, les jeux gymnastiques dans les palestres, les gymnases et les stades, et les jeux de théâtre et de musique pour lesquels étoient destinés les théâtres et les odéon. Dans les jeux de musique, l'usage vouloit à Athènes que chacune des dix tribus de la ville choisît un *choragus*, qui se chargeât de surveiller et d'arranger ces jeux à ses frais. Ces chorages s'efforçoient à l'envi de se surpasser l'un l'autre, et celui qui y étoit déclaré vainqueur obtenoit pour prix un trépied; c'étoit de tous les prix celui dont on faisoit le plus de cas, et il étoit regardé comme extrêmement honorable pour toute la famille du vainqueur de l'avoir obtenu. Ces trépieds étoient de bronze, et ordinairement ils étoient l'ouvrage de grands artistes. Le vainqueur étoit obligé d'exposer publiquement le prix qu'il avoit obtenu. On élevoit à cet effet un édifice particulier ou bien une colonne, et on y plaçoit le trépied glorieusement obtenu. Dans l'inscription on désignoit le chorage et l'époque à laquelle les jeux de musique avoient été célébrés. *V.* Trépieds.

Cet usage de distribuer des trépieds comme prix, existoit déjà dans les plus anciens temps de la Grèce. Sur l'Hélicon, on voyoit différens trépieds semblables, dont on regardoit, selon Pausanias, comme le plus ancien, celui accordé à Hésiode lorsqu'il remporta le prix du chant à Chalcis en Eubée. Echembrotus consacra à Hercule, à Thèbes, un trépied qui lui avoit été adjugé comme prix d'un combat musical à Delphes. Dans la ville d'Athènes il y avoit un grand nombre de monumens choragiques, et il y avoit une rue particulière qu'on nommoit la rue des trépieds. Quelques-uns de ces monumens se sont conservés jusqu'à présent, tel est le *monument choragique de Lysicrate*, appelé communément la

lanterne de Démosthène, le monument de Thrasyllus et de Thrasyclès, et quelques colonnes, qui tous se trouvent dans la rue mentionnée par Pausanias.

Le monument choragique le plus magnifique, et celui qui a le plus d'ornemens, est donc celui de Lysicrate. Il est placé sur un soubassement élevé, construit en grandes pierres de taille, auquel on peut monter au moyen de quatre marches. Au-dessus de ce soubassement s'élève un bâtiment rond composé de six colonnes d'ordre corinthien; l'intervalle d'une colonne à l'autre est rempli d'une cloison en dalles de marbre. Au-dessus de ces colonnes est placée une coupole, du milieu de laquelle s'élève une fleur dont les feuilles s'épanouissent vers trois côtés, et c'est sans doute là qu'étoit placé le trépied que Lysicrate reçut comme prix lorsqu'il fut chorage. Les colonnes saillent de plus de la moitié de leur diamètre sur les dalles de marbre qui forment la cloison d'une colonne à l'autre; elles ont des bases attiques et le fût est cannelé; les chapiteaux sont très-bien composés et travaillés avec beaucoup d'élégance, ils s'écartent sous plusieurs rapports du chapiteau corinthien. Les dalles de marbre qui occupent les entrecolonnemens sont unies, à l'exception d'un trépied en relief dont elles sont ornées à la partie supérieure. L'architrave, séparée en trois bandes, porte une inscription en trois lignes, dont voici la traduction: *Lysicrate de Cicyne, fils de Lysithides, avoit fait la dépense du chœur. La tribu Acamantide avoit remporté le prix par le chœur des jeunes gens. Théon étoit le joueur de flûte. Lysiades, athénien, étoit le poète. Evaenete l'archonte.* Evaenete a été archonte d'Athènes, la deuxième année de la CXIe olympiade, 335 ans avant l'ère vulgaire, au temps de Démosthène, d'Æschine, de Ménandre, de Diogène, d'Epicure, de Zénon, de Lysippe, de Praxitèles, d'Alexandre-le-Grand, siècle également célèbre par la philosophie, par l'expédition de ce conquérant, et par les beaux-arts. La frise est ornée de bas-reliefs très-bien travaillés, qui représentent l'histoire de Bacchus et des Pirates tyrrhéniens. L'extérieur de la coupole est travaillé avec beaucoup d'art, et lui donne l'air d'être couverte de feuilles de laurier. On y remarque encore trois grandes volutes de fleurs; et tout autour elle est garnie d'ornemens terminés en volutes. Ce monument est appelé vulgairement la *Lanterne de Démosthène*, parce qu'une fausse tradition avoit fait croire que ce célèbre orateur se retira dans ce lieu pour s'exercer librement à l'art de la déclamation; mais outre que cette tradition est démentie par l'inscription, Plutarque dit que le lieu où Démosthène s'enferma pendant trois mois, étoit souterrein, tandis que celui-ci étoit au contraire fort élevé au-dessus du sol par son soubassement, et trop petit d'ailleurs pour cet usage. Le style élégant et original de l'architecture et de la sculpture qui l'enrichit, la hardiesse de son exécution, faisoient desirer depuis long-temps aux artistes la reproduction de ce chef-d'œuvre; mais des dessins ne suffisoient pas pour assigner à la sculpture son véritable caractère. Un amateur célèbre par ses connoissances, son goût et ses voyages, le C. Choiseul Gouffier, avoit fait exécuter à son retour de Grèce, et pour sa galerie de modèles d'architecture, plusieurs détails précieux de cette sculpture, tels que les chapiteaux et l'entablement entier par le C. Mezieres, habile sculpteur, sur l'ouvrage de Stuart, où ils sont soigneusement rendus en gravure; cet amateur profita depuis de son séjour à Constantinople en qualité d'ambassadeur de

France, pour envoyer de nouveau des artistes dans la Grèce; il invita le C. Fauvel à mouler les belles sculptures d'Athènes, et lui en procura les moyens. Cet artiste aujourd'hui correspondant de l'institut national, et qui vient d'être nommé agent commercial dans cette même capitale des arts, parvint à se procurer des plâtres précieux des parties les plus délicates de cette sculpture, et ce sont ces plâtres qui ont fourni aux architectes Legrand et Molinos, l'idée de reproduire ce monument, et le moyen de le faire exécuter en terre cuite avec la plus parfaite exactitude, et de la même grandeur que l'original, dans la manufacture des CC. Trabuchi frères, qui n'ont épargné ni soins ni dépenses pour donner, à ce modèle en grand, toute la perfection desirable.

Le préfet du département de la Seine, frappé du bon effet de ce monument en visitant la manufacture de poëlerie des CC. Trabuchi frères, a desiré consacrer au public ce gracieux modèle de l'architecture des Athéniens, et l'a destiné à décorer une fontaine publique au centre du nouveau marché qu'on établit sur le terrein des Jacobins de la rue S. Honoré. Ce modèle a été construit au milieu de la cour du Louvre avant l'exposition des productions de l'industrie française qui y a eu lieu pendant les jours complémentaires de l'an 10. Le modèle en terre cuite érigé dans la cour du Louvre est conforme à l'original grec, à ces différences près qu'ici les colonnes sont isolées, au lieu qu'à Athènes, comme on l'a déjà dit, elles étoient engagées dans une cloison de marbre qui fermoit tout l'édifice. Le trépied qui en couronnoit le sommet n'existe plus; la forme de celui qui se voyoit sur le modèle exposé dans la cour du Louvre, a été prise dans les bas-reliefs qui décorent aujourd'hui la cloison de marbre de l'édifice d'Athènes. Les griffons qui soutiennent les volutes du fleuron, sont aussi de restauration; comme on ne connoît pas la forme des accessoires qui unissoient les consoles du petit dôme avec ces volûtes du fleuron, accessoires dont quelques arrachemens attestent cependant l'existence, on a cru pouvoir y placer ces animaux chimériques que les sculpteurs grecs ont employés tant de fois, et qui se rencontrent aussi parmi les attributs de Bacchus, comme ils se trouvent parmi ceux d'Apollon. Stuart dans le premier volume de ses *Antiquities of Athens* a donné la figure de ce monument tel qu'il se trouve à Athènes. On peut voir la gravure du modèle érigé au Louvre dans le premier numéro de la Décade philosophique de l'an XI.

Le monument choragique de Thrasyllus et de Thrasyclès est taillé dans le roc à la partie méridionale de l'Acropole; il sert aujourd'hui d'église. Sa façade antérieure consiste en trois pilastres sans corniches, et dont les chapiteaux ressemblent à celui de l'ordre dorique. Entre ces pilastres il y avoit deux grandes ouvertures, mais qui sont murées actuellement à l'exception d'une petite porte. Ces pilastres supportent un entablement dont la frise est ornée de couronnes de laurier. Au-dessus de trois marches placées au milieu, il y a une statue assise, elle est d'une grande beauté, mais elle a bien souffert par le temps. Sur l'architrave on lit une inscription qui fait connoître la destination de l'édifice et le nom de son auteur, ainsi que le temps de sa construction.

Afin de rendre l'érection de ces monumens moins dispendieuse, on se contentoit fort souvent d'élever une colonne, sur le chapiteau de laquelle on plaçoit le trépied; c'est ainsi encore que chez les Grecs on

employoit des colonnes comme monumens sépulchraux, en y plaçant des vases ou des statues. On voit encore de semblables colonnes à Athènes sur le rocher de l'Acropole, au-dessus du monument de Thrasyllus. On y trouve deux monumens isolés de grandeur et de grosseur différentes, qui par cette raison ne peuvent pas avoir appartenu à un édifice, mais qui selon toutes les apparences étoient des monumens choragiques et destinés à supporter des trépieds. On peut en voir les figures dans le second volume des *Antiquités d'Athènes* par STUART. Cette destination devient encore plus vraisemblable, lorsqu'on en observe les chapiteaux, qui sont d'une forme particulière et ont trois faces, ainsi que le fleuron placé sur la coupole du monument choragique de Lysicrates. On y remarque encore, ainsi que dans ce dernier, sur chaque coin, un trou qui servoit vraisemblablement à fixer le trépied.

CHORAL; on appelle ainsi un chant très-simple, qui ne consiste qu'en sons principaux sans aucun ornement ou agrément, et dont le mouvement est lent et solennel. Il est destiné à être chanté dans les églises par l'assemblée entière. On l'appelle aussi *chant Grégorien*, parce qu'on attribue son introduction au pape Grégoire-le-Grand. En France on le connoît principalement sous le nom de *plain-chant;* les Italiens l'appellent *canto fermo* et *canto piano*, et les Espagnols *canto llano*. C'est le chant le plus simple qu'il soit possible d'imaginer, et il convient sur-tout aux méditations et aux sentimens doux et paisibles qui forment ordinairement le caractère des chants d'église. Il est en état d'émouvoir profondément, et paroît en effet beaucoup mieux convenir à des sensations tranquilles que le chant figuré mélismatique. Dans les anciens temps ce chant n'étoit composé que pour *une* voix; les anciennes mélodies sont proprement ce qu'on appelle *cantus firmus*. Aujourd'hui on compose le *plain-chant* ou le *choral* toujours à quatre voix; et chacune est une voix fondamentale. C'est ce qui rend très-difficile de composer un bon plain-chant, à quiconque n'est pas bon harmoniste; car la moindre inexactitude devient sensible par sa marche lente et imposante. Le meilleur plain-chant paroît être celui qui est le plus simple, qui procède par de petits intervalles diatoniques, et dans lequel il y a peu de dissonances.

CHOREION, nom d'un air de danse des anciens.

CHORÉGRAPHIE; on appelle ainsi l'art d'écrire la danse à l'aide de différens signes, comme on écrit la musique à l'aide de figures, ou de caractères désignés par la dénomination de notes. Pour décrire une danse avec tous ses détails et d'une manière claire, il faudroit indiquer, 1°. le chemin que doit prendre chaque danseur, c'est ce qu'on appelle la figure; 2°. les portions de ce chemin, qui appartiennent à chaque mesure de la musique; 3°. les portions plus petites de la mesure, c'est-à-dire ce qu'il y a à faire sur chaque note; 4°. les positions des pieds, des bras et du corps; 5°. les mouvemens. Il faut donc avoir des signes particuliers pour indiquer chacun de ces objets. Il n'est pas difficile de marquer la figure, et les différens membres dont elle est composée; parce qu'on peut désigner le chemin par des lignes. Pour comprendre comment les autres signes ont pris origine, et comment on est en état d'exprimer par eux tout ce qui est nécessaire, il faut observer que les élémens de la danse sont les *positions des pieds*, cell des *bras*, les *mouvemens* sans c ngement de

place, les *mouvemens* avec changement de place, ou les *pas*. Tout ce qui tient à ces différens élémens doit être susceptible d'être indiqué par des signes; outre cela il faut que la vîtesse avec laquelle on doit exécuter ces mouvemens soit indiquée. On a inventé des signes déterminés pour chacun de ces élémens; par l'ensemble de ces signes la danse entière devient aussi intelligible, qu'un air de musique le devient pour le musicien à l'aide des notes. Cet art a été inconnu aux anciens, ou ne nous a pas été transmis. Thoinet Arbeau, chanoine de Langres, paroît avoir donné la première idée de cet art dans un Traité qu'il a publié en 1588, sous le titre d'*Orchésographie*. Il écrivoit au-dessous de chaque note de l'air, les mouvemens et les pas de danse qui lui paroissoient convenables, mais il ne donne pas de signes pour la figure et les autres élémens de la danse. Beauchamps donna ensuite une forme nouvelle à la *chorégraphie*, et perfectionna l'ébauche ingénieuse de Thoinet Arbeau. Il trouva le moyen d'écrire les pas par des signes auxquels il attacha une signification et une valeur différentes, et il fut déclaré l'inventeur de cet art par arrêt du parlement. Feuillet, maître de danse à Paris, s'occupa aussi de cet art. Il publia un ouvrage intitulé: *Chorégraphie ou l'Art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, etc. La seconde édition de cet ouvrage parut en 1701. Dans cet ouvrage, Feuillet s'attribue exclusivement l'invention de cet art; mais d'autres l'accusent d'avoir volé cette idée à Beauchamps.

Chorion, nom d'un air de musique qui se chantoit en l'honneur de la mère des dieux, et qui, dit-on, fut inventé par le Phrygien Olympe.

Chorique; nom d'une sorte de flûte dont on accompagnoit les dithyrambes.

Choriste, chanteur qui chante dans les chœurs de l'opéra, ou dans ceux des motets au concert spirituel et dans les églises. Quelques musiciens étrangers appliquent encore le nom de *choriste* à un petit instrument destiné à donner le ton pour accorder les autres.

Chorobates, ou Chas, instrument qui selon la description de Vitruve avoit quelque ressemblance avec celui que nous connoissons sous le nom de *niveau*, à cela près qu'il y avoit deux plombs ou poids. On se servoit de cet instrument pour s'assurer de la chute de l'eau dans les aqueducs, ou de celle qui étoit destinée pour y être conduite.

Chorodidascale; maître du chœur, qui bat la mesure, qui conduit la danse et le chant. Les latins l'appeloient *præcentor*.

Chorographique; les anciens désignoient par ce nom des peintures qui représentent des paysages, des vues, des vallées, etc. Le *chorographe* étoit ce que nous appelons aujourd'hui un *paysagiste*. *Voy*. Paysage.

Chorus, *faire chorus*, c'est répéter en chœur à l'unisson ce qui vient d'être chanté à voix seule.

Chrèse, Chrésis; une des parties de l'ancienne Mélopée, qui apprend au compositeur l'art de conduire la modulation, non-seulement diatoniquement, mais dans tous les genres, par tous les intervalles conjoints et disjoints, et par toutes sortes de mouvemens.

Chroma, terme grec, qui signifie *couleur* et qui entre souvent dans la composition d'autres termes. *V*. Monochrome, Polychrome.

Chromatique, genre de musique qui procède par plusieurs semi-tons consécutifs. Ce mot vient du grec *chroma*, qui signifie *couleur*, soit parce que les grecs marquoient ce genre par des caractères rouges ou diversement colorés; soit, disent quelques auteurs, parce que

le genre *chromatique* est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc et le noir; ou, selon d'autres, parce que ce genre varie et embellit le diatonique par ses semi-tons, qui font, dans la musique, le même effet que la variété des couleurs produit dans la peinture. Boèce attribue à Timothée de Milet l'invention du genre *chromatique;* selon Athénée elle est due à Epigonus. Aristoxène divise ce genre en trois espèces, qu'il appelle *molle, hemiolion*, et *tonicum*. Ptolémée ne divise ce même genre qu'en deux espèces, *molle* ou *anticum*, qui procède par de plus petits intervalles, et *intensum*, dont les intervalles sont plus grands. Aujourd'hui le genre *chromatique* consiste à donner une telle marche à la basse fondamentale, que les parties de l'harmonie, ou du moins quelques-unes, puissent procéder par semi-tons, tant en montant qu'en descendant.

Chromatique. *Voy*. Coloris.

Chrome; on nommoit quelquefois *chrome*, ce qu'on appelle ordinairement *dièze*. Dans ce sens on disoit *chrome* simple, *chrome* double, *chrome* triple; ce qui revient à dièze en harmonique mineur, dièze chromatique, et dièze en harmonique majeur. Ce mot chrome vient du mot grec *chroma*, qui signifie *couleur*. En italien une croche se nomme *chroma*, parce qu'on la figure avec une blanche colorée.

Chrome. *Voy*. Couleur.

Chronomètre, nom générique des instrumens qui servent à mesurer le temps. Ce mot est composé de deux mots grecs, qui signifient *temps* et *mesure*. En ce sens, les montres, les horloges sont des chronomètres. On a appelé en particulier chronomètres, quelques instrumens qu'on avoit imaginé pour déterminer exactement les mouvemens en musique, afin de conserver par ce moyen plus facilement le vrai mouvement des airs, sans lequel ils perdent leur caractère, et qu'on ne peut connoître, après la mort des auteurs, que par une espèce de tradition fort sujette à s'éteindre ou à s'altérer. M. Beckmann a donné une histoire de l'invention du chronomètre dans ses *Essais sur les inventions et les découvertes*, en allemand.

Chrotta, espèce d'instrument anciennement usité par les Anglais, qui le nommoient *crowde*. Ducange veut que ce fut une espèce de flûte ou une crotale.

Chryselectrum; quelques auteurs regardent le chryselectrum de Pline comme une espèce de chrysolithe, mais le passage où cet auteur dit que le chryselectrum s'enflamme par le contact du feu, prouve que cette substance est une espèce de succin dont la couleur, d'un jaune doré, approche de celle de la chrysolithe.

Chrysoberyllus, gemme qui ne diffère du *beryllus* ou de l'aigue-marine, qu'en ce que sa couleur verte tire un peu sur le jaune et le bleu de ciel, ce qui est très-agréable aux yeux. Théophraste n'en fait pas mention; Pline en parle avec quelques détails. M. Brückmann et Hill dans leurs observations sur Théophraste, ont recueilli tout ce qu'il y a à dire sur la patrie, la nature, les propriétés, etc. de cette pierre, qui a été employée comme les beryllus à la gravure. *V*. Aigue-marine.

Chrysolampis: les anciens donnoient ce nom à la topase ou à leur chrysolithe, lorsque cette gemme étoit d'une couleur scintillante.

Chrysolithe; la pierre appelée ainsi par les naturalistes modernes est une gemme d'un jaune verdâtre, mais le caractère de la couleur étant reconnu pour insuffisant, ne peut pas seul la faire distinguer, car on a appelé aussi chrysolithe, le saphir jaune et la topase d'Orient lors-

qu'elle tire sur le jaune et toutes les pierres quelle que fût leur nature, pourvu que leur couleur fût d'un jaune verdâtre. Mais notre chrysolithe n'est pas celle que les anciens appeloient ainsi. Ce mot signifie *pierre d'or*. Il paroît constant que la chrysolithe des anciens étoit notre topase. Pline fait de cette belle pierre une description qui ne permet pas d'en douter. Sa couleur et son état conviennent parfaitement au nom qui lui a été imposé. Nos plus belles topases sont celles d'Orient, c'est-à-dire, celles qui viennent de l'Inde, et ce sont, selon toutes les apparences, ces mêmes chrysolithes que les anciens recevoient par la voie de l'Æthiopie qui étoit alors l'entrepôt du commerce des parties les plus orientales de l'Asie. Ce qu'on appelle topase du Brésil diffère bien de la topase d'Orient par la pesanteur. La topase de Saxe est beaucoup moins dure que la topase du Brésil qui l'entame. Le C. Lametherie l'appelle chrysobéril ou béril jaune (*Voy.* Topase). Le nom de chrysolithe n'est pas le seul que les anciens aient donné à la topase, ils lui en appliquoient encore d'autres, qui tous avoient rapport à sa couleur dorée. Pline parle d'une pierre qu'il appelle *chrysophis*, c'est-à-dire, vert-doré, comme la peau de quelques serpens; c'est peut-être notre chrysolithe, qui en effet est d'un jaune verdâtre. Pline parle encore d'une chrysolithe vitreuse et safranée, semblable à celle qu'on imitoit en verre. C'étoit notre hyacinthe. *Voy.* ce mot.

Chrysophis. *V.* Chrysolithe.

Chrysoprase; on nomme ainsi la prase lorsqu'elle est d'un vert jaune (*Voy.* Prase). Pline décrit une pierre qu'il appelle topase et qu'il dit avoir été découverte dans une île de la mer rouge, mais elle n'a aucun des caractères des pierres précieuses. Sa couleur d'un verd poreau approche de celle qui pour cette raison a été nommée chrysoprase. On peut croire que cette pierre étoit un spath fluor vert, parce qu'elle fournissoit d'assez gros morceaux. La statue d'Arsinoé, épouse de Ptolémée Philadelphe, qui en avoit été faite, avoit quatre coudées de hauteur; outre cela elle étoit tendre et souffroit la râpe comme le marbre, et il n'étoit pas besoin d'autres outils pour la travailler.

Chute; agrément du chant et des instrumens, qui ne diffère de l'accent qu'en ce qu'il se fait d'une nôte à une autre plus haute ou plus basse: on marquoit autrefois cet agrément par un petit crochet; à présent on le note tout du long quand on le veut. Selon Loulié, dans ses *élémens de musique*, la *chute* est une inflexion de la voix d'un son fort, ordinaire, à un petit son plus bas.

Chute, raccordement de plusieurs terreins inégaux, pour qu'on puisse aisément se transporter des uns aux autres. Il se fait par des talus, glacis, ou perrons.

Chute d'eau, pente ou égoût d'un toit; pente d'une conduite depuis le réservoir jusqu'au jet, qui est au centre d'un bassin.

Chute de Festons, d'ornemens, etc. ce sont des bouquets pendans, composés de fleurs, de fruits, et de divers feuillages. On les place dans les panneaux, ou sur des montans qu'on ne multiplie souvent que pour les recevoir.

Ciboire, édifice isolé, composé d'une voûte ogive, portée sur quatre colonnes, et ouverte par quatre arcades. Le mot ciboire (*ciborion*) signifioit proprement une certaine fève d'Ægypte, ainsi que la gousse qui la renfermoit, c'étoit la semence de la Nymphea *Lotus* ou *Nelumbo*. Les feuilles de ce végétal servoient à faire des coupes employées dans les festins, et faites en cône; bientôt le nom de *ciboire* passa

à toutes les autres coupes, et comme la voûte, dont nous parlons, présentoit une forme conique, on l'appela aussi *ciboire*. Selon d'autres, ce mot vient du grec *kibotos*, qui veut dire *coffre, arche*, et cette origine paroit mieux convenir à l'usage du *ciboire* chez les premiers chrétiens qui en couvroient l'autel et les choses saintes, de sorte que c'étoit pour eux ce que l'arche avoit été pour les Hébreux.

On appelle aujourd'hui *ciboire* dans les églises du culte catholique, la coupe qui contient les hosties consacrées; cela vient sans doute de ce que dans les temps où l'édifice *ciboire* étoit d'un usage universel, on renfermoit les hosties dans une colombe d'argent, ou dans une tour d'ivoire, qu'on suspendoit à sa voûte; de plus on appeloit aussi *ciboire*, l'autel qui contenoit dans son sein le corps d'un martyr, ou qui étoit simplement érigé au-dessus de sa sépulture; en Italie enfin, on appelle encore *ciborio*, tout tabernacle entièrement isolé. Il paroît donc que l'idée de l'arche des Hébreux a donné aux chrétiens celle du ciboire.

On élevoit les ciboires sur les autels et les tombeaux; quelquefois il y en avoit plusieurs dans la même église; mais le plus souvent il n'y en avoit que sur le grand autel, et l'espace qu'il occupoit, s'appeloit le *saint des saints*.

Ces édifices étoient à-peu-près de la même forme. Souvent ils devoient aux princes de magnifiques ornemens. Lorsque la XIIe année de son régne, Justinien fit rebâtir le temple de sainte Sophie, il y fit construire un ciboire qu'on regarde comme le plus magnifique de tous. Sur quatre grandes colonnes de vermeil s'élevoit une voûte d'argent, au sommet de laquelle s'élevoit un globe d'or massif, du poids de 118 livres. Des lys d'or environnoient ce globe, et s'unissoient en groupes, ou retomboient en festons. Du milieu d'eux sortoit une croix de 75 livres du même métal; et toute étincelante de pierreries les plus rares et les plus précieuses. Souvent les ciboires étoient ornés de statues et de peintures. Les statues étoient placées sur les arcs des voûtes, et les peintures ornoient les rideaux qui, entre les colonnes, tomboient de ces voûtes jusques sur le sol, et ne s'ouvroient que dans quelques momens de la célébration des mystères. Dans beaucoup d'églises, ces ciboires n'étoient composés que de quatre colonnes de cuivre, ou de marbre, ou de pierres ordinaires, avec des pentes et des rideaux fort simples. Par la suite on n'y plaça plus de rideaux, et la forme des ciboires changea insensiblement, et devint ce que nous nommons aujourd'hui un *baldaquin*. *V.* ce mot.

Cidaris, coiffure des rois Perses, qui différoit de la tiare, en ce que celle-ci étoit plus large par le haut que par le bas, tandis que la *cidaris* étoit de forme conique, et terminée en pointe, comme on le voit par différentes médailles des rois Parthes. La cidaris est toujours entourée d'un diadême, marque distinctive de la souveraineté; elle est droite; parce qu'il n'étoit permis en Perse qu'aux rois seuls de porter la cidaris, ainsi que *la tiare*; les princes de la famille royale, et les grands officiers portoient la *cidaris* inclinée. L'observation que la tiare est toujours chargée d'ornemens, et souvent de divers symboles, tandis que la *cidaris* est figurée unie et sans ornemens, a fait penser à Pellerin que la *cidaris* étoit pour les rois d'un usage journalier, et que celui de la *tiare* étoit réservé à des jours de fête et de cérémonie.

Ciboges d'eau. On appelle ainsi des jets qui, placés sur une même ligne, sont égaux entr'eux par l'espace, la hauteur et le volume; ils ornent ordinairement la tête d'un

canal, ou d'une cascade. On les appelle *grille d'eau*, quand ils sont très-près les uns des autres.

CIGALE. *Voyez* AIGUILLES DE CHEVEUX.

CIGOGNE; les Thessaliens avoient pour cet oiseau une grande vénération, parce qu'il délivroit leur pays de différens animaux nuisibles. Les Romains empruntèrent des grecs le respect pour la cigogne, avec l'opinion qu'elle nourrissoit son père et sa mère, lorsqu'ils étoient devenus vieux. De-là elle devint le symbole de l'amour paternel et filial, ainsi que de celui des supérieurs envers leurs inférieurs. Les Romains placèrent cet emblême de la piété filiale sur les médailles à côté de la piété, et on regardoit cet oiseau comme étant de bon augure.

La cigogne peut être aussi considérée comme le symbole d'un voyageur qui a parcouru beaucoup de pays, car les grands voyages ont été désignés, suivant Strabon, par cet oiseau, lorsqu'il dit que le nom primitif des *Pélasges* étoit *Pélarges*, dérivé du mot *pelargos*, cigogne, parce que ces peuples menoient une vie errante.

CIMAISE. *Voy.* CYMAISE.

CIMBALLE. *Voy.* CYMBALES.

CIMENT; on désigne ordinairement par ce mot, les tuileaux pulvérisés, appelés *testæ tusæ* par Vitruve et par Pline. On employe le ciment, au lieu de sable, pour faire une espèce de mortier, propre aux ouvrages de maçonnerie qui doivent séjourner dans l'eau, ou qui doivent en contenir. Pour faire du bon ciment, on choisit du tuileau bien cuit, qui ait passé quelques temps sur les toits. La brique pilée ne fait pas d'aussi bon mortier que les tuileaux, parce qu'elle est moins cuite. Au défaut de tuileaux, on se sert aussi de vieilles poteries de grès. Le ciment d'eau-forte, provenant de l'argile cuite qui sert à la distiller, est d'un aussi bon usage que celui fait avec le tuileau pilé.

On donne aussi le nom de *ciment* à plusieurs compositions, dont les unes contiennent des parties grasses ou bitumineuses, alors on les nomme quelquefois *mastic*; les autres ne sont qu'un mélange de différentes matières broyées avec de la chaux, qui porte dans ce cas le nom *d'enduit* ou de mortier.

CIMETIÈRE; ce mot vient du grec *koimétérion*, *lieu où l'on dort*: dans le langage allégorique des anciens, la mort étoit la sœur du sommeil; il n'est donc pas étonnant que le mot *cimetière* ou *dortoir* ait été appliqué aux lieux destinés à la sépulture publique. C'est une observation fort juste, et souvent répétée, que les idées d'un peuple influent, et sur sa langue, et sur les ouvrages de l'art qu'il produit. Sans comparer les ouvrages des modernes, relatifs aux sépultures, avec ceux des anciens en ce genre, il suffit de rappeller le mot de *charnier*, que l'usage a long-temps donné à nos lieux publics de sépulture, pour faire voir qu'entre les mots et les choses, il règne presque toujours quelque rapport d'analogie. Aucun mot ne convenoit mieux à l'idée grossière et repoussante qu'il rappelle, que celui de *charnier* pour désigner ces lieux infectes, qui long-temps ont deshonoré l'aspect de nos villes, corrompu la salubrité de l'air, et blessé les sens, en attristant la raison.

Le mot de *cimetière* est passé dans notre langue, sans que l'idée qui y est attachée, soit passée précisément dans notre esprit, et sans que les conséquences de cette idée aient produit dans nos usages les mêmes résultats. On les appelle aujourd'hui *champs du repos*, et on ne cherche pas davantage à leur approprier l'usage auquel ils sont destinés.

Le plus ancien cimetière que l'on

connoisse, et peut-être le plus vaste de tous, est celui de Memphis, qu'on découvre hors de cette ville, dans une plaine ronde, d'environ quatre lieues de diamètre, et qu'on appelle la plaine des momies. Les soins des Ægyptiens dans la sépulture des morts, paroissent avoir eu pour but, plutôt la conservation des corps que celle de la mémoire des hommes. C'étoit la matière qu'on cherchoit à rendre indestructible. Les Grecs et les Romains ne prenoient pas tant de précautions pour la conservation des corps; ils se contentoient de les inhumer. L'usage de les brûler et de recueillir leurs cendres, paroît prouver qu'ils cherchoient à préserver les corps de la violation plutôt que de la destruction. On doit mettre au rang de ce qu'on peut appeller des *cimetières publics*, ces assemblages nombreux de sépulchres qui formoient pour ainsi dire les fauxbourgs de presque toutes les villes antiques. Les loix avoient proscrit les sépultures dans l'intérieur des villes. Les avenues et les routes, les champs réservés à ces pieux usages, des souterreins creusés, ou du moins appropriés à cet objet, devenoient de véritables villes, dont les sépulchres étoient les maisons. Chaque famille y avoit la sienne, et on visitoit à certaines époques les mânes de ses ancêtres. On donnoit quelquefois à ces villes funèbres, le nom de *champs éliséens*. Même après des siècles de destruction, on ne visite pas sans émotion ceux qu'on trouve autour de Pouzzol en Italie, et d'Arles en France. De tous les lieux de sépulture chez les anciens, aucun n'a plus de conformité que ce dernier avec les *cimetières* modernes. Une grande plaine parsemée de sarcophages, de cippes et de monumens funéraires, offre encore aujourd'hui les vestiges les plus remarquables de cette ville détruite. Dans les premiers siècles, qui ont suivi l'établissement du christianisme, les cimetières se pratiquoient de même hors des villes, et sur les grands chemins; il étoit sur-tout défendu d'enterrer dans les églises; mais ces défenses furent abrogées par l'empereur Léon. L'usage d'enterrer dans les églises, dérive des plus anciens usages du paganisme, où nous voyons chez les Ægyptiens les sépultures se construire dans le voisinage des temples, ou bien de l'usage où furent les premiers chrétiens de célébrer leurs mystères dans les catacombes, ou dans les cimetières, sur les corps des martyrs. Aussi ce fut dans des cimetières qu'on bâtit les premières églises, dont les souterreins devinrent des catacombes. Bientôt l'empressement trop grand d'être enterrés dans les églises, fit de celles-ci les cimetières des riches, et les enclos des églises furent réservés à la sépulture de la multitude. C'est à ces emplacemens que convient plus particulièrement le nom de cimetières. Cet usage s'est conservé sur-tout dans les campagnes; dans les villes, des motifs de salubrité publique ont fait reléguer presque partout les *cimetières* hors des murs d'enceinte, ce qui étoit d'autant plus urgent que ces villes s'étant agrandies, les emplacemens destinés aux cimetières publics se sont trouvés non-seulement trop petits pour la population, mais encore au milieu des habitations des citoyens, dont la santé étoit par-là continuellement exposée à des influences funestes. Les cimetières de Paris et de la plupart des autres pays, n'offrent que des fosses, soit particulières, soit communes, dans lesquelles on entasse les générations les unes sur les autres. Au bout d'un certain temps on est donc obligé de dégorger ces champs mortuaires, ce qui, sous plusieurs rapports, est un grand inconvénient.

Les villes de Naples et de Pise possèdent des cimetières qui peu-

vent être regardés comme des modèles, sous le rapport du bon ordre autant que de la bienséance, de l'intérêt de l'humanité et de celui des arts. La disposition du grand cimetière de Naples, tend sur-tout à la salubrité. Une vaste enceinte, creusée en autant de souterreins que l'année compte de jours, offre 365 ouvertures, rangées symmétriquement sur sa superficie. Chaque ouverture est fermée par une pierre qui lui sert de couvercle. A ce dépôt commun, on amène de tous les quartiers de la ville tous les corps à inhumer. Chaque jour on ouvre une de ces fosses, que l'on referme, et que l'on scelle chaque jour après avoir eu la précaution d'y jeter une certaine quantité de chaux, qui, avant la fin de l'année, a consumé les corps de manière que, lorsqu'on en fait, de nouveau, l'ouverture l'année suivante, on n'a à craindre aucun des effets de la putréfaction. Cette méthode d'inhumation convient sur-tout aux villes, dont l'immense population ne permet de mettre aucun intérêt avant celui de la salubrité.

Le *campo santo*, ou le cimetière de Pise, est, sous tous les rapports, un édifice digne d'admiration. Relativement à l'histoire des arts, il s'offre comme un de ceux où les premières lueurs du bon goût de l'architecture commencèrent à briller; et par l'étendue de son plan, la grandeur de sa conception, et la noblesse de ses usages, il est un des monumens les plus remarquables de l'Europe. Ubaldo, archevêque de Pise, conçut en 1200 l'idée de ce vaste hypogée. La construction n'en fut commencée qu'en 1218, et terminée en 1283. Jean de Pise, le plus célèbre architecte de son temps, fut chargé de ce grand ouvrage, et y déploya une très-grande habileté. La longueur de cet édifice est de 222 brasses, ou 460 pieds, sa largeur de 76 brasses, sa hauteur de 24, son circuit en a 596, et le nombre total des brasses carrées qu'occupe la superficie, est de 16872. Sa forme est un grand rectangle. La façade extérieure du côté du midi est ornée de 44 pilastres, d'une proportion assez bonne, qui soutiennent un égal nombre d'arcades en plein cintre; ce qui prouve que les architectes Pisans avoient déjà abandonné les voûtes d'arête, et les formes gothiques. Au-dessus de chaque chapiteau, et à l'endroit où les arcs se réunissent, est une tête de marbre, en forme de mascaron, dont le travail, ainsi que celui des chapiteaux, se sent du goût capricieux d'ornement qui régnoit alors. Tout l'édifice est construit en beaux marbres blancs, la plupart tirés des montagnes de Pise, régulièrement équarris, unis et appareillés avec soin. Deux portes latérales donnent entrée dans l'intérieur du monument. C'est une vaste cour de 450 pieds en longueur, environnée de portiques, formées par 62 arcades d'un goût demi-gothique. Les 2 grands côtés ont chacun 26 arcades. Cinq seulement composent les deux petits côtés. Les arcs y sont, selon le goût de l'extérieur, portés sur des colonnes, auxquelles un soubassement continu, sert de piédestal. Les galeries sont pavées de beaux marbres, et ornées de plusieurs essais de la peinture renaissante. On y voit plusieurs ouvrages de *Giotto Cimabue*, et autres anciens maîtres. La reine Christine donnoit à ces belles galeries le nom de *museum*. De beaux sarcophages antiques en ornent le pourtour; tantôt ils sont élevés sur des consoles, et tantôt placés sur un soubassement à hauteur d'appui. Sous ces portiques funèbres, on voit encore les monumens des hommes célèbres, dont la république de Pise a conservé les images, et honoré la mémoire. C'est là que le roi de Prusse fit élever un monument au célèbre Algarotti,

avec l'inscription : *Algarottus non omnis*. Le cimetière de Pise remplit très-bien l'idée simple, grande et funèbre qu'on peut se former d'un semblable édifice. C'est dans sa forme et sur son modèle qu'on devroit établir hors des grandes villes, un ou plusieurs cimetières en raison de leur population. L'enceinte du milieu constitueroit plus particulièrement le *cimetière*. On pourroit la diviser comme celui de Naples, en différens souterreins, où l'on emploieroit tels procédés d'inhumation que l'on jugeroit à propos, et on y pratiqueroit des fosses communes et particulières. Les galeries qui environneroient l'enceinte, seroient réservées aux mausolées, cénotaphes, épitaphes et monumens de toute espèce qu'on voudroit y élever en mémoire des morts.

La plus ancienne manière d'embellir les cimetières isolés, c'est d'y planter des arbres : chez les anciens, les cyprès étoient destinés au deuil des tombeaux. Ceux-ci placés dans les endroits les plus gais, le long des fleuves et des routes, sur des monticules, appelloient les passans, et par leur forme et par leurs inscriptions, et par l'ombre hospitalière des arbres qui les couvroient. Les Turcs ont tous leurs cimetières hors des villes ; ils s'étudient sur-tout à en faire des lieux d'agrémens par des plantes odorantes qu'ils y cultivent. On trouve partout, et principalement sur les fosses des environs de Smyrne, une abondance de cyprès élevés, et une foule de romarins qui y répandent une odeur délicieuse. Forster trouva la coutume de planter des arbres, dans les cimetières établis à l'île de Middelbourg, ainsi qu'aux îles de la Société. Les arbres plantés sur les cimetières, servent non-seulement à désigner par leur caractère, les lieux où ils se trouvent, mais encore à purifier l'air.

CINERARIUM, mot qui désigne un lieu où l'on déposoit les cendres des morts. Fabretti donne le nom de *cinerarium* à un édifice sépulchral, rapporté dans Montfaucon, pl. 4, du tome 5, où l'on voit une espèce de petit portail, et un escalier. Le *cinerarium* étoit proprement l'urne où l'on mettoit les cendres, comme l'*ossuārium* étoit le sarcophage qui renfermoit les ossemens. Il paroît que par la suite la partie a donné son nom au tout, et qu'on a aussi appliqué le nom de cinerarium aux sépulchres, dans lesquels on déposoit les urnes qui renfermoient les ossemens des morts.

CINNABRE ; les anciens ont connu le *cinnabre naturel et artificiel*. Par cinnabre naturel ils entendoient le mercure combiné avec le soufre ; ils l'appeloient *minium*. Selon Pline on s'en servoit dans la peinture. Par cinnabre artificiel, ils entendoient une substance différente de celle à qui on donne aujourd'hui ce nom. Selon Théophraste, c'étoit un sable d'un rouge très-vif et très-brillant, qu'on trouvoit près d'Ephèse. On en séparoit par des lavages faits avec soin, la partie la plus déliée. Les anciens médecins ont aussi donné le nom de cinnabre à ce suc végétal, que nous nommons *sang-dragon*. *V*. ROUGE, MINIUM.

CINQUIÈME ; les nations qui n'ont point encore adopté nos dénominations de *dominante*, *tonique*, *médiante* etc, désignent tout simplement par les adjectifs numéraux, le rang que chaque note, comparée à la première, qui est la tonique, doit tenir dans la gamme. Ainsi la cinquième, ou la *cinquième du ton*, est ce que nous appelons la dominante.

CINTRE. *Voyez* CEINTRE.

CIPOLIN, (CIPPOLINO), nom que les Italiens donnent à une espèce de marbre, selon les uns à cause du rapport de sa couleur avec l'oignon, appelé en italien *Cipola ;* plus probablement selon d'autres, parce

qu'il est formé, ainsi que ce végétal, de couches incohérentes, ce qui le rend ingrat à la sculpture; mais les architectes anciens l'ont employé en colonnes, ainsi que les modernes continuent de le faire. On en trouve des blocs considérables. On voit plusieurs péristyles antiques, formés de ce marbre; le plus remarquable est celui d'Antonin et Faustine dans le Campo Vaccino. On l'emploie aussi et avec succès dans les revêtissemens de marbre. Il figure bien dans les compartimens; et ses veines sciées et rapprochées forment l'effet des bois de marqueterie. Il est susceptible d'un beau poli, et sa couleur est agréable aux yeux.

C'est la qualité plus que la couleur qui décide de la dénomination de ce marbre. Le *marbre pentélique* des anciens (*V.* ce mot), étoit un Cipolin.

CIPPE, petite colonne, quelquefois sans base et sans chapiteau; son plus grand ornement étoit une inscription qui conservoit la mémoire de quelqu'événement, ou le souvenir d'une personne qui n'étoit plus. Ces cippes servoient chez les anciens à plusieurs usages; tantôt on y gravoit les distances, et c'étoient des colonnes milliaires; tantôt on y écrivoit le nom des chemins, et ils servoient d'indicateurs de routes; tantôt ces cippes servoient de bornes, où l'on plaçoit les inscriptions qui indiquoient les terreins consacrés à la sépulture de certaines familles. La forme et les ornemens des cippes de sépulture, les ont fait souvent prendre pour des autels. Ils étoient consacrés aux divinités infernales et aux mânes. Leur partie supérieure est souvent creusée en forme de cratère comme les autels. Lorsqu'on traçoit avec la charrue l'enceinte d'une nouvelle ville, on fixoit d'espace en espace des cippes, sur lesquels on offroit d'abord des sacrifices, et on bâtissoit ensuite des tours. On voit des cippes sur beaucoup de médailles et de pierres gravées. Ils sont toujours placés près d'une divinité, qui souvent s'appuie sur eux, et ils portent ordinairement des figures symboliques. Ces cippes ont des proportions élégantes et variées, et ils ne sont pas, comme chez les modernes, écrasés par les objets dont ils sont les supports.

CIRAGE; camayeu, dont la couleur approche de celle de la cire jaune. *Voy.* CAMAYEU.

CIRCOLO-MEZZO; expression inconnue en France, et hors d'usage actuellement en Italie, par laquelle on désignoit dans la musique des siècles précédens, un agrément du chant ou diminution de quatre notes de même valeur, qui alloient par degrés conjoints, et formant à-peu-près la figure d'un *demi-cercle*, d'où cet agrément a tiré son nom: il y avoit deux sortes de *circolo-mezzo*, l'un en montant, l'autre en descendant.

CIRCONVOLUTION; terme de plain-chant. C'est une sorte de périélèse, qui se fait en insérant entre la pénultième et la dernière note de l'intonation d'une pièce de chant, trois autres notes; savoir, une au-dessus et deux au-dessous de la dernière note, lesquelles se lient avec elle, et forment un contour de tierce avant que d'y arriver. La circonvolution est de toutes les terminaisons de chant celle qui fait sentir le plus fortement la fin de la phrase.

CIRCULAIRE; nom que l'on donne à tout ce qui appartient au cercle. La plupart des membres d'architecture ont une forme *circulaire;* la beauté des profils consiste dans l'heureux accord des parties droites et circulaires. La dénomination de *parties circulaires* s'applique, fréquemment en architecture, aux plans des édifices. Ainsi l'on appelle *partie circulaire*, tout plan ou toute partie de plan, formée par un cercle ou par une portion de cercle. Les parties circulaires introduites dans les plans des édifices,

y donnent du mouvement, de la variété et de l'étendue. On doit éviter cependant de les y tracer sans un objet au moins apparent d'utilité. On termine agréablement et convenablement le fond d'une église par une partie circulaire, ou un hémicycle (*Voy.* BASILIQUE), et cette forme extérieurement prononcée, termine assez bien l'extrémité de tout bâtiment; mais elle ne s'accorde pas, à beaucoup près, aussi bien avec la partie antérieure de l'édifice, sur-tout si l'on fait cette partie convexe. Il est des bâtimens, tel que les maisons particulières, auxquels la partie circulaire ne convient pas; il en est d'autres, comme les théâtres, cirques, etc., auxquels cette forme est indispensables; les salles circulaires sont fort agréables.

CIRCUMLINITIO; Sénèque et Pline parlent de la *circumlinitio* des statues; c'étoit l'opération de les couvrir d'un vernis fin, pour les conserver mieux. Praxitèles avouoit que la *circumlinitio* que Nicias donnoit à ses statues leur faisoit acquérir le dernier degré de perfection; il seroit intéressant de retrouver la composition de ce vernis. Le comte de Caylus, a pensé que cette *circumlinitio* étoit un enduit de cire; mais cette opinion n'est pas admissible, parce qu'un pareil enduit n'auroit pas été assez durable.

CIRCUMSCRIPTIO. *V.* CONTOUR.

CIRE. *Voyez* CÉROPLASTIQUE, ENCAUSTIQUE.

CIRQUE, cette espèce d'édifices, particulière aux romains, ressemble assez, par sa forme et sa destination, aux stades des Grecs. Quant à leur forme, le cirque et le stade ne différoient qu'en ce que le cirque avoit au milieu dans sa longueur une *spina*, et qu'il étoit fermé par des *carceres* à l'une de ses extrémités, tandis que le stade avoit le milieu tout-à-fait libre, et qu'il étoit ouvert à l'extrémité (*Voy.* STADE). Dans les plus anciens temps, les Romains ne donnoient, dans le cirque, que des courses à cheval ou de chars; par la suite les combats de gladiateurs, les combats simulés à pied et à cheval, ceux d'animaux féroces, et sous les empereurs, les naumachies même avoient lieu dans le cirque. Romulus avoit, dans un temps reculé, établi des courses; il les fit célébrer en l'honneur du dieu *Consus*, et les appela *Consualia*. Dans la suite, on les appela *ludi circenses* (jeux du cirque), parce que les chars tournoient autour de la borne (*meta*), en décrivant différens cercles. Par la même raison, on donna le nom de *circus*, (cirque) à l'ondroit où se tenoient ces jeux. Tarquin l'ancien, fut le premier qui assigna, dans Rome, une place déterminée pour la célébration de ces jeux, lorsqu'après sa victoire sur les Latins, il en proposa de plus magnifiques que les rois précédens; cet emplacement étoit dans la vallée entre le mont Aventin et Palatin. Ce cirque fut le premier; on le désigna, par la suite, sous le nom de *Maximus*, c'est-à-dire *le plus grand*, parce qu'il étoit en effet plus grand que les autres cirques que l'on construisit successivement à Rome. Tarquin le fit entourer de siéges en bois élevés de 12 pieds au-dessus du sol, et soutenus par une construction en bois. On avoit assigné une place particulière à chaque *curie* du peuple, ainsi qu'aux sénateurs et aux chevaliers. Ces siéges élevés par gradins les uns derrière les autres étoient appelés *fori*; à cette époque la longueur de ce cirque étoit de 437 pieds; la population de Rome ayant considérablement augmenté, César le fit agrandir, alors il avoit trois stades et demi de longueur sur un stade de largeur. Tout autour de l'area, César fit creuser un *euripus* ou fossé, qui la séparoit des siéges des spectateurs, afin que les spectateurs ne fussent plus effrayés par les éléphans

employés dans ces jeux, ce qui avoit eu lieu à différentes reprises, lorsqu'ils faisoient usage de toutes leurs forces pour renverser les grilles de fer dont l'*area* étoit entourée. D'après cette nouvelle disposition, l'*area* du cirque fut bordée de trois portiques du côté extérieur du fossé. Le premier portique étoit destiné à servir de support aux siéges en pierre; le second, qui s'élevoit derrière le premier, soutenoit des siéges en bois; le troisième entouroit à l'extérieur l'édifice entier; il lui servoit non-seulement d'ornement, mais il contenoit aussi les passages qui conduisoient aux siéges des spectateurs: ces portiques étoient disposés de manière à ce que chaque division de siéges eût des entrées et des sorties particulières, pour éviter toute espèce de désordre, qui auroit eu lieu nécessairement par la foule des arrivans et des partans. Tibère, et après lui Domitien, rétablirent une partie du cirque qui avoit été dévastée par le feu. Claude fit construire en marbre les *carceres*, qui auparavant avoient été en tuf; il fit dorer les *metae* de bois, et assigna des siéges particuliers aux sénateurs. Du temps de Trajan, le grand cirque étoit extrêmement délabré; la population de Rome ayant considérablement augmenté, cet empereur l'agrandit, et le fit reconstruire avec beaucoup de magnificence. En mémoire de cette construction, on fit frapper des médailles, sur le revers desquelles on voit la figure du cirque. Dans les temps postérieurs, on n'oublia point ce que Trajan avoit fait en faveur du cirque. Sur beaucoup de médailles contorniates, qui problablement n'étoient autre chose que des marques d'entrée aux jeux du cirque, on voit d'un côté, la tête de Trajan; de l'autre, le grand cirque ou les jeux qui y avoient lieu. Sous Antonin le pieux, le grand cirque eut encore besoin d'être réparé. Quelques-uns des empereurs suivans contribuèrent aussi à son entretien et à son embellissement. Il reste aujourd'hui peu de ruines de ce cirque; on ne peut qu'en deviner la forme par la situation des jardins qui se trouvent à l'endroit qu'il occupoit autrefois, et qu'on connoit encore sous le nom de *cerchi*.

Outre le grand cirque, il y avoit encore à Rome huit édifices semblables, dont le plus ancien, après celui dont nous avons parlé, fut construit par le censeur Caius Flaminius, le même auquel on doit aussi la voie flaminienne. Ce cirque portoit d'après cela le nom de cirque flaminien; on le nomma aussi apollinaire (*circus apollinaris*), parce que, près de là, il y avoit un temple d'Apollon. Auguste y fit conduire de l'eau pour faire exécuter un combat de crocodiles. Lucullus le fit orner d'armes conquises sur les ennemis. Quelquefois on s'en servoit aussi pour y tenir des assemblées du peuple. Ceux sur-tout qui vouloient exciter le peuple contre les magistrats, faisoient usage du cirque dans cette intention. Il ne reste de cet édifice que quelques ruines très-délabrées, qui servent de fondations au palais Mattei, à l'église *S. Catharina de Funari*, et à différens autres bâtimens.

Le *circus Agonalis*, qui reçut par la suite, de l'empereur Alexandre Sévere, le nom d'*Alexandrinus*, étoit situé à l'endroit où se trouve aujourd'hui la *Piazza navona*. Le *circus Sallustius* étoit ainsi appelé du nom de Salluste qui l'avoit fait construire; il fut bâti, ou du moins restauré du temps de Jules-César. Le *circus Floralis* étoit situé au pied du mont Quirinal; au pied du mont Vatican, il y avoit un cirque fondé par Caligula, mais achevé par Néron: sur la *spina* de ce cirque étoit l'obélisque, érigé aujourd'hui sur la place, devant l'église de S. Pierre. Un autre cirque,

établi par Néron, étoit placé dans les jardins de Domitia près du monument funéraire d'Hadrien. Au dehors de la porte, appelée aujourd'hui *porta maggiore*, il y a encore des ruines d'un cirque qui date, selon les uns, du temps d'Elagabale, selon les autres, de celui d'Aurélien. On ignore l'auteur du cirque situé devant la porte S. Sébastien, près de l'église de ce Saint. Pauvini croit que sa construction date du temps de Constantin; Fabretti l'attribue à Gallien, et Guattani à un empereur des derniers temps du 4e siècle; selon l'opinion de Carlo Féa, qui paroît la plus probable, ce cirque fut bâti par Caracalla.

Ce cirque est le mieux conservé de tous; c'est le seul qui puisse nous donner une idée juste de la disposition de ces édifices. Quant à leur forme, on a déjà observé plus haut qu'elle approchoit de celle des stades. L'une des extrémités étoit terminée par un demi-cercle; l'autre, où se trouvoient les *carceres*, formoit un segment de cercle peu courbé. Les parties principales du cirque étoient l'*area*, ou l'espace dans lequel les courses avoient lieu; les siéges des spectateurs, dont l'*area* étoit entourée de trois côtes; les *carceres*, qui formoient le quatrième côté de l'area; le mur large et peu élevé appelé *spina*, qui partageoit l'*area* du cirque en deux, dans toute sa longueur; à chaque extrémité de la spina se trouvoit une *meta*.

L'*area* étoit l'espace destiné aux jeux et aux courses; il consistoit en terre foulée, dont la surface étoit couverte de sable fin, pour faciliter la course des chevaux et des chars. De là, cette place portoit aussi le nom d'*arena*, *arène*. (*V.* ARÈNE). Caligula et Néron firent couvrir le sol de l'*area* de cinabre et de cendre verte, de manière à lui donner l'apparence d'être pavé de dalles de marbre de différentes couleurs. L'*area* étoit entourée d'un fossé appelé *euripus*, terminé à l'endroit où commençoient les *carceres*; dans les endroits où se trouvoient les entrées du cirque, il y avoit un pont pour passer le fossé. L'*euripus* du grand cirque avoit 10 pieds de largeur. Néron fit combler ce fossé, et y fit placer des siéges pour les *equites* ou *chevaliers*; par la suite, l'*euripus* fut rétabli; et, à en croire Lampride, Elagabale le fit remplir de vin pour une naumachie. Le fossé du cirque de Flaminius subsiste encore: et sur ses bords, se trouvent aujourd'hui les ateliers d'un teinturier. Tous les cirques cependant n'étoient pas entourés d'un fossé pareil: c'est ce qu'on voit par le cirque de Caracalla, dans les ruines duquel on ne trouve aucune trace d'un fossé.

La *spina* étoit un mur large, mais peu élevé, qui commençoit à une distance assez considérable des carceres, et se terminoit à une distance moins considérable de la porte triomphale; cette spina étoit destinée à séparer convenablement les deux parties du cirque dans lesquelles les courses avoient lieu, et à empêcher les chars de passer d'une partie dans l'autre, sans tourner autour de la meta. Avant d'avoir atteint le but, il falloit avoir fait sept fois le tour des *metæ*; une course semblable s'appeloit *missus*. L'*area* étoit partagée en deux dans sa longueur par cette spina, qui cependant n'occupoit pas exactement le milieu de cette place, mais qui se trouvoit plus près du côté gauche que du côté droit. Cette partie de l'*area* étoit donc plus large que le côté gauche, afin que les chars qui, au signal donné, sortoient tous à-la-fois de leurs *carceres*, eussent assez de place pour courir de front pendant la première partie de la course. Par la même raison, le mur d'enceinte du côté droit du cirque ne formoit pas une ligne droite; on lui donnoit une direction obli-

que; la *spina* n'étoit pas non plus parallèle avec les murs d'enceinte; elle étoit disposée de manière à donner plus de largeur au commencement du côté droit de l'*area* auprès de la première *meta*, qu'à l'autre extrémité de ce même côté; et de même, plus de largeur à l extrémité du côté gauche placée à côté de celle dont on vient de parler, qu'à celle qui se trouvoit à côté du point de départ. L'emplacement destiné à être parcouru par les chars, avoit dans son ensemble une figure conique. La *spina* du cirque de Caracalla avoit environ 5 pieds d'élévation, et 132 toises en longueur. Celle du grand cirque devoit donc être beaucoup plus longue. La spina étoit pour ainsi dire le sanctuaire du cirque; elle étoit ornée d'autels, de statues et d'autres objets consacrés aux dieux. Les cirques étoient dédiés principalement au dieu Consus ou à Neptune Equestre. Outre cela ils étoient aussi consacrés au soleil, à Castor et Pollux et à d'autres divinités. Le milieu de la *spina* étoit occupé par un petit temple du soleil. Depuis le temps d'Auguste, ce temple fut remplacé par un obélisque, qui étoit également consacré au soleil, et qui ornoit trèsbien l'ensemble du cirque. Quelquefois, comme sur la *spina* du grand cirque, il y avoit près de cet obélisque un autre temple plus petit, consacré à la lune. A juger d'après des bas-reliefs et des médailles antiques, il y avoit de l'autre côté de cet obélisque placé au milieu, une statue de la mère des dieux ou Cybèle, assise sur un lion, tenant d'une main un sceptre ou un sistre, et de l'autre un globe. Sur la *spina* on voyoit aussi des colonnes ou des cippes qui supportoient des statues de la Victoire, de la Fortune et d'autres divinités, devant lesquelles se trouvoient des autels qui leur étoient consacrés. A chaque extrémité de la *spina* s'élevoient de petits édifices, consistant en quatre colonnes réunies par une architrave. L'un de ces édifices supportoit sept dauphins consacrés à Neptune; l'autre, sept œufs consacrés à Castor et Pollux. Ces dauphins et ces œufs pouvoient s'ôter et se remettre. Ils servoient pour indiquer les sept courses des chars autour des *metæ*, et pour déterminer d'une manière non équivoque le nombre des courses qui avoient déjà eu lieu. Après chaque course achevée on ôtoit un dauphin et un œuf

A quelque distance de chaque extrémité de la *spina*, étoit une *meta;* celle qui se trouvoit le plus près des *carceres*, s'appeloit la *première;* celle qui étoit en face de la porte triomphale, étoit appelée la *seconde*. Chaque *meta* consistoit en trois cônes, placés sur un piédestal, et surmontés chacun d'un œuf. La forme conique des *metæ* fait qu'Ovide, dans ses Métamorphoses, les compare à des cyprès. Dans les temps les plus anciens, les *metæ* du grand cirque étoient de bois, et pouvoient s'ôter pour laisser plus de place lorsqu'on y donnoit les combats d'animaux; par la suite on les fit en pierres. Le piédestal qui supportoit les cônes avoit la forme d'un demi-cercle, comme on le voit encore dans le cirque de Caracalla. Il étoit à environ onze pieds de distance de la *spina*. Sa partie circulaire étoit tournée vers la porte triomphale et vers les *carceres;* et sa portion droite étoit du côté de la *spina*. L'intérieur de ce piédestal étoit creux; le côté droit avoit une ouverture, mais qui n'étoit pas assez grande pour donner passage à un homme afin d'entrer dans l'intérieur. Trois côtés de l'*area* étoient entourés d'une construction qui supportoit les siéges des spectateurs, qui étoient disposés par gradins comme dans les théâtres. Cette construction consistoit en murs, entre

lesquels il y avoit des allées ou galeries, ainsi qu'on le voit dans le cirque de Caracalla, et en portiques à l'extérieur, ainsi qu'on le voit au grand cirque. Ces portiques n'ont pas été construits d'abord pour servir d'ornemens, mais pour soutenir les nouveaux siéges qu'on avoit ajoutés derrière les anciens. Entre les murs et les portiques se trouvoient les escaliers, qui conduisoient aux siéges des spectateurs. Dans le cirque de Caracalla, les escaliers étoient pratiqués dans l'épaisseur des murs, et n'avoient que deux pieds de largeur. Ces escaliers aboutissoient à un *podium* ou une allée, élevée de quelques pieds au-dessus du niveau de l'area; de ce *podium* on pouvoit parvenir aux siéges; c'étoit aussi là qu'on plaçoit les siéges des prêtres, des magistrats et d'autres personnages distingués. Ce *podium* étoit séparé de l'*area* par une grille de fer qui servoit d'appui aux personnes qui y étoient placées, et pour les mettre à l'abri des animaux féroces, lorsqu'on donnoit des combats dans le cirque. Le cirque de Caracalla avoit dix gradins qui s'élevoient l'un derrière l'autre; mais dans le grand cirque, il paroît incontestable qu'il y avoit plusieurs rangées de siéges l'une au-dessus de l'autre, comme dans les théâtres, et qu'elles étoient séparées par des galeries. Pour pouvoir monter facilement aux siéges d'en-haut, on avoit établi, ainsi que dans les théâtres, des escaliers de distance en distance, par lesquels les gradins ou siéges étoient partagés en différentes portions, et qu'on appeloit *cunei* (*V.* ce mot). L'empereur occupoit dans le cirque une place particulière, où il voyoit les jeux. Cette place portoit le nom de *pulvinare*, et on pouvoit y appercevoir tout ce qui se passoit dans toute l'étendue du cirque. Dans le cirque de Caracalla, on voit deux places qui peuvent avoir servi de *pulvinare*; l'une du côté gauche du cirque en face de la première *meta*, et près des carceres; l'autre du côté droit du cirque près de la seconde *meta*. La première de ces deux places étoit sans contredit la plus propre à y établir le *pulvinare*, parce qu'on pouvoit y observer, mieux qu'à l'autre, le départ des chars, distinguer le vainqueur qui parviendroit le premier au but, et voir les jeux qu'on donnoit quelquefois dans l'*area* entre les deux *carceres* et la première *meta*. Cette place étoit encore très-propre pour le *pulvinare* de l'empereur, parce que les concurrens pouvoient facilement voir le signal qu'il donnoit avec la *mappa* pour le départ des chars. L'autre place auroit été trop éloignée des *carceres*, pour que de ce dernier endroit les concurrens pussent bien distinguer le signal, ou pour que l'empereur pût discerner le vainqueur. Cette place étoit très-bien située pour voir la mêlée des chars, et pour observer la dextérité avec laquelle les conducteurs tournoient autour de la seconde *meta*. Il paroît donc que le *pulvinare* étoit situé au premier de ces deux endroits, et que l'autre avoit quelque destination qui nous est inconnue; peut-être que l'empereur s'y rendoit comme simple spectateur, lorsqu'il laissoit aux magistrats, qui en avoient été chargés sous la république, le soin de donner le signal du départ.

Dans l'enceinte du cirque se trouvoient les différentes entrées qui conduisoient dans l'intérieur de l'area. Celle qui se trouvoit dans la portion demi-circulaire de l'enceinte portoit le nom de porte triomphale, parce que ceux qui avoient remporté le prix de la course sortoient solennellement après les jeux par cette porte. Deux autres portes étoient situées à l'endroit où commençoient les *carceres*. Il est probable que l'une de ces ouvertures servoit pour y faire entrer, de la

ville dans le cirque, la *pompa circensis*, c'est-à-dire, la procession qu'on faisoit avant le commencement des jeux en l'honneur des dieux ; et que l'autre servoit pour la sortie de cette même procession après avoir offert le sacrifice. Le cirque de Caracalla nous fait voir encore une quatrième porte dans le côté droit de l'enceinte. C'étoit peut-être la *porta libitinaria* ou *sandipilaria*, par laquelle on emportoit ceux qui avoient péri dans les jeux. Il est vrai que la place qu'occupoit cette porte n'étoit pas la plus favorable, parce qu'elle se trouvoit en face du *pulvinare* de l'empereur, et que par conséquent il pouvoit voir tous les malheureux qu'on emportoit. Mais il paroît que les empereurs étoient trop accoutumés à un pareil spectacle, par les jeux de gladiateurs, pour que cela pût blesser leur sensibilité. Sur les *carceres* (*Voy.* ce mot). On peut consulter sur les cirques, Saumaise, dans ses *Observations sur Solin* ; le 9[e] volume du Trésor de Grævius, et le 5[e] de Polénus.

Cirque ; les modernes donnent ce nom à des emplacemens qui, tantôt par leurs usages, tantôt uniquement par leur forme, ont quelque ressemblance avec les cirques des anciens. C'est ainsi qu'on appelle de ce nom certains lieux de spectacles couverts et fermés, qui servent à des exercices de chevaux et à des jeux d'agilité, comme aussi des lieux de réunion et de plaisir, qui n'ont de commun avec les cirques des anciens, que l'assemblage des spectateurs. A Bath en Angleterre, on a donné le nom de *cirque* à une belle et grande place circulaire, formée de trois grands corps de bâtimens réguliers et symétriques, et composés de trois ordres d'architecture. Cette place a été bâtie en 1754, sur les dessins de M. Wood.

Ciselure, art d'enrichir et d'embellir les ouvrages d'or, d'argent et d'autres métaux, par quelque dessin ou sculpture en relief, travaillés ou réparés avec cette espèce de petit ciseau appelé ciselet. Le mérite d'une belle argenterie est d'être bien ciselée (*V.* Orfévrerie). En architecture, on appelle ciselure le petit bord qu'on fait avec le ciseau à l'entour du parement d'une pierre dure pour la dresser ; ce qui s'appelle *relever les ciselures*. C'est généralement un défaut aux ornemens d'architecture, que d'être exécutés comme de la ciselure. Le travail des métaux comporte une certaine sécheresse qui devient vicieuse, lorsque, par un goût trop recherché, on veut en transporter le fini dans l'exécution du marbre ou de la pierre. Le genre de la ciselure se plaît aussi dans les petites choses et dans une légèreté incompatible avec les matières ordinaires qu'emploie l'architecture. Les anciens appeloient la ciselure Toreutique. *Voy.* ce mot.

Cissybium. *Voy.* Kissybium.

Ciste ; on appeloit cistes, des corbeilles mystiques qui se portoient dans les processions d'Eleusis, et qui étoient offertes à la vénération publique. Ces corbeilles étoient d'osier, et quand elles étoient de métal, on leur donnoit la figure des corbeilles d'osier. Sur les monumens elles indiquent les mystères de Cérès et de Bacchus. La ciste se remarque principalement sur des médailles, appelées pour cette raison *cistophores* (*Voy.* ce mot). Sur ces médailles elle est ordinairement ouverte, un serpent paroît en sortir, et le tout [illegible] entouré d'une couronne de lierre. Selon Athénée, la ciste qu'on portoit dans les mystères d'Eleusis, renfermoit du sésame, des espèces de biscuits appelés *pyramides*, des gâteaux ronds, des grains de sel, des pavots ; selon Clément d'Alexandrie, on y ajoutoit encore des grenades, auxquelles les

initiés ne pouvoient toucher, du lierre, des férules, etc. On connoît plusieurs cistes mystiques en métal qui se trouvent dans différens cabinets. On en voit une très-belle, gravée dans le muséum Kircherianum, et dont Winckelmann parle dans sa description des pierres gravées de Stosch. Elle a été trouvée aux environs de Palestrine. Sur le couvercle de cette ciste on voit Bacchus debout, appuyé sur deux faunes. La draperie de Bacchus est parsemée d'étoiles. Sur une petite lampe qui sert de base à ces figures, est gravé le nom de celui qui a fait fabriquer cette ciste, ainsi que celui de l'artiste. L'autre ciste se trouvoit dans le cabinet de M. Giambattista Visconti, qui en a donné la description dans le premier volume du Musée Pio-Clémentin. Cette ciste fut également trouvée dans les environs de Palestrine. Sur le couvercle se trouve un bacchant appuyé sur un seul faune. M. Townley, à Londres, conserve aussi une ciste mystique dans son cabinet. La ciste se voit fréquemment sur les vases grecs.

Cistophore ou Cistiphore; celui ou celle qui dans les mystères de Bacchus, ou de Cérès, ou de Proserpine, portoit la ciste sacrée. Dans le recueil d'inscriptions de Muratori, on trouve le titre de *cistophorus* et celui de *cistophora*, donné à la déesse Isis. Chez les Grecs, c'étoient ordinairement de jeunes filles d'une condition relevée, qui portoient dans les pompes publiques la ciste sacrée. On donne ce nom dans les arts, aux figures de femmes, qui portent, non pas seulement des paniers (*Voyez* Canephores), mais de ces espèces de corbeilles appelées cistes.

Cistophores; on donne aussi ce nom aux médailles grecques qui ont pour type la ciste mystique. Ces médailles cistophores ont été frappees dans cette partie de l'Asie mineure, soumise aux rois de Pergame, qui, en vertu du testament d'Attale, passa au pouvoir des Romains, et qui depuis cette époque étoit connue sous le nom de province d'Asie. Les villes dont on trouve les noms sur les cistophores, sont toutes célèbres; ce sont Ephèse en Ionie, Pergame en Mysie; Sardes et Tralles en Lydie, Apamée et Laodicée en Phrygie. Panel, dans son excellent Traité *sur les cistophores*, a attribué à tort plusieurs cistophores à la Crète; il s'est laissé induire en erreur par Goltz, dont les médailles sont en grande partie, ou tout-à-fait controuvées, ou du moins mal lues. D'un côté les cistophores ont pour type une ciste à moitié ouverte, de laquelle sort un serpent; autour, dans le champ, on voit une couronne de lierre: tous ces objets appartiennent, comme on sait, au culte de Bacchus. Quant au type du revers, les numismatistes ne sont pas d'accord sur sa signification: les uns y voient le van mystique; d'autres, à ce qu'il paroît avec plus de raison, y trouvent un carquois, dont quelquefois on voit sortir un arc; souvent deux serpens s'enlacent autour de cet instrument. On voit encore sur les revers de ces médailles des caducées, des flambeaux ou des flûtes croisés. Sur les cistophores frappées sous la domination des Romains, on lit différens noms de magistrats, tantôt indigènes et tantôt Romains. D'abord on conserva l'antique simplicité du type de ces médailles, mais bientôt il fut plus composé; à la place du carquois, on substitua une figure de temple, ou d'un aigle légionaire, ou d'Apollon. On ne sait rien de bien certain sur le temps où l'on a commencé à frapper des médailles cistophores; on sait seulement que l'an de Rome 564, Manlius Acilius Glabrio, dans le triomphe qu'il célébra sur Antiochus le Grand, fit porter de-

vant lui 248 mille cistophores. Les médailles cistophores sont toutes de l'argent le plus pur ; ce sont toutes des tetradrachmes, qui, selon l'abbé Belley, pèsent, lorsqu'ils sont entiers, 240 grains, poids de Paris ; selon lui, leur valeur intrinsèque s'élève à 2 livres 14 sous. Panel pense que ces médailles ont été frappées à l'occasion des fêtes appelées *Sabazia*, que les villes de la Lydie et de la Phrygie célébroient en l'honneur de Bacchus. Eckhel trouve cette opinion peu admissible ; selon lui, les cistophores étoient une monnoie propre à cette partie de l'Asie dont nous avons parlé, et elle avoit cours également chez plusieurs nations étrangères, ainsi que cela paroît avoir eu lieu pour les médailles d'Athènes, auxquelles on a conservé, pour cette raison, le travail grossier qui paroît être en contradiction avec la perfection à laquelle tous les arts ont été portés dans cette ville, mais dont on peut se rendre raison, par cette observation qu'il falloit conserver à ces médailles, non-seulement le même type, mais aussi le même caractère, pour que les peuples éloignés, chez lesquels elles avoient cours, ne refusassent pas de les reconnoître. Le grand nombre de cistophores dont il sera question plus bas, et le commerce étendu des villes de l'Asie, que nous avons nommées plus haut, donne à cette opinion beaucoup de probabilité. Quant aux sujets bacchiques, que ces villes ont choisis pour type de leurs médailles, cela vient de ce que cette divinité étoit sur-tout adorée chez eux : c'est ainsi qu'on voit la déesse Pallas sur les médailles d'Athènes, et Hercule, sur les médailles de Thasus et de Tyr, parce que ces deux divinités y étoient adorées. Il en est résulté que la ciste mystique de Bacchus est devenue le symbole particulier de l'Asie. Eckhel pense de plus, que ces cistophores étoient une monnoie commune à ces différentes villes opulentes de l'Asie mineure, et que, par cette raison, on peut s'expliquer pourquoi toutes ces médailles sont du même poids et également d'argent pur. L'antiquité nous offre encore plusieurs exemples semblables de villes qui, en vertu d'une alliance de cette nature, avoient les mêmes loix, les mêmes poids et mesures, et la même monnoie, sans, pour cette raison, être soumises l'une à l'autre. Au reste, les médailles et les inscriptions nous font connoître quantité d'alliances de différentes villes grecques. Quant au nombre de cistophores que ces villes ont frappées, il faut qu'il ait été bien considérable, à en juger d'après les faits que nous allons rapporter. Nous avons déjà dit plus haut, que, selon Tite-Live, Manlius Acilius Glabrio fit porter 248 mille cistophores, après sa mémorable victoire sur Antiochus-le-Grand et les Ætoliens. Selon le même auteur, peu de temps après Lucius Æmilius Regillus prit, sur la flotte d'Antiochus, 131 mille cistophores ; et Lucius Cornélius Scipio prit, sur le même Antiochus, la somme de 331,070 cistophores. Presqu'à la même époque, C. Manlius Vulso triompha des Gallo-Grecs, auxquels il avoit pris 250 mille pièces de cette monnoie. Ce nombre prodigieux de cistophores, recueilli dans les guerres des Romains, presque dans le même temps et dans des contrées soumises à Antiochus-le-Grand, prouve combien il devoit alors y en avoir. Malgré cela les cistophores sont au nombre des médailles rares.

Cistre. *Voy*. Sistre.

Citadelle, petite forteresse, bâtie au lieu le plus éminent d'une ville, qui par conséquent la commande, en fait partie, et sert non-seulement à contenir les habitans dans leur devoir, mais aussi à résister à l'ennemi. Elle n'a pour ba-

bitans que les officiers et les soldats de la garnison destinés à la défendre. Les citadelles des anciens étoient placées sur des lieux élevés, d'où elles avoient le nom d'*acropolis*. Une belle médaille d'Athènes gravée dans le Voyage d'Anacharsis par Barthelemy, nous offre la représentation de l'Acropole ou citadelle d'Athènes. La citadelle de Lille est regardée comme une des plus belles de France.

Cité. Dans les grandes villes anciennes, ce mot sert à désigner la partie la plus ancienne de la ville, tandis que les augmentations qu'elles ont reçues à différentes époques, et qui ont été renfermées dans les murs d'enceinte, portent le nom de *ville*, pour les distinguer des *faubourgs* qui sont situés au-dehors des murs d'enceinte. Comme dans les villes anciennes, l'église primitive, ou la première bâtie, est dans le plus ancien quartier, dans quelques-unes, le lieu où est cette église, est la cité. *Cité*, n'est quelquefois qu'un titre d'honneur, qui dit plus que le mot de ville. *Cité* se prend aussi simplement pour ville, et s'emploie comme synonyme de ce mot.

Citerne, réservoir souterrain, destiné à conserver l'eau de pluie, au défaut de l'eau de fontaine ou de rivière. L'usage des citernes est de la plus haute antiquité, sur-tout en Asie. Il y a des pays et des circonstances où elles sont d'une utilité indispensable; par exemple, lorsqu'on ne peut se procurer d'autre eau que celle de la pluie, ou lorsque les eaux que l'on trouve sont de mauvaise qualité. On a coutume d'établir des citernes, sur-tout dans les châteaux et les forts placés sur des montagnes, ou dont la situation est du moins si élevée, qu'on ne pourroit creuser des puits qu'avec des peines et des frais infinis. L'idée d'ouvrir des citernes peut être venue aussi de l'observation, que l'eau de pluie, bien épurée, vaut mieux que toute autre pour la boisson, pour la préparation des alimens, pour le blanchissage du linge, pour la teinture, etc., parce qu'elle ne contient aucun des sels terrestres dont la plupart des eaux de fontaine, qui paroissent les plus pures, sont imprégnées. L'objet essentiel qu'il faut se proposer, en construisant une citerne, doit être de faire un ouvrage solide, capable de contenir et d'épurer la quantité d'eau dont on peut avoir besoin. Le lieu dans lequel on construit une citerne, ne doit être exposé ni à l'air, ni aux rayons du soleil; il faut de même qu'il soit éloigné de tout endroit malpropre ou infect, qui pourroit faire contracter un mauvais goût à l'eau de la citerne. Lorsque le trou qui doit servir de citerne est creusé, il faut y rendre le sol bien égal, en observant cependant de lui donner une légère pente vers le milieu, ou vers un des côtés, pour vider la citerne avec facilité.

La qualité essentielle d'une citerne est de tenir l'eau. Il faut donc revêtir avec soin le fond et les côtés de terre glaise, ou de pierres de taille, ou de briques, ou d'un enduit de ciment. Dans les petites citernes, on se contente de faire le fond de terre glaise bien battue, d'un pied environ de hauteur, qu'on couvre de planches. Mais dans les grandes citernes publiques, on fait un pavé très-solide; on entoure la citerne de murs épais, et on la couvre d'une forte voûte; pour que celle-ci ne soit pas trop large, et par conséquent, pour donner à l'ouvrage plus de solidité, on construit un mur qui traverse la citerne dans toute sa largeur. Quelquefois on en établit plusieurs, de sorte que la citerne paroît avoir différens compartimens qui, cependant, doivent communiquer ensemble par des ouvertures pratiquées dans les murs. Au-dessus de la citerne, on établit un petit réservoir.

garni d'une plaque de métal trouée ou d'un filtre, afin de retenir les immondices. Pour que l'eau entre dans la citerne aussi pure qu'on peut le desirer, on n'a qu'à faire appliquer à ce petit réservoir un filtre des CC. Smith et Cuchet. Il faut que ce petit réservoir soit disposé de manière à donner une seconde issue à l'eau, dans le cas ou on ne voudroit pas la faire entrer dans la citerne. Ordinairement on donne aux citernes la forme d'un carré ou d'un rectangle; mais la forme circulaire est préférable, parce qu'elle résiste mieux à la pression des terres environnantes. Plus la citerne a de profondeur, et mieux l'eau s'y conserve, parce qu'elle est moins exposée au contact de l'atmosphère et de la lumière. La capacité de la citerne doit être calculée sur l'étendue de la surface destinée à recueillir l'eau qu'on veut conduire dans la citerne. Il ne faut pas recevoir dans les citernes l'eau de neige fondue, parce que pendant son séjour sur les toits, elle contracte toute sorte d'impureté: il en est de même de l'eau qui tombe pendant les orages; elle lave trop les toits, et emmène avec elle toutes les immondices qui peuvent s'y trouver.

Selon Vitruve, l'eau de pluie destinée à remplir la citerne étoit conduite, chez les Romains, d'abord dans de petits réservoirs de pierre, plus élevés que la citerne, et dont le fond étoit couvert de gros sable; on filtroit l'eau par ce sable, et on la conduisoit dans un second réservoir, où elle étoit filtrée encore une fois à travers du sable moins gros. Après avoir déposé dans le sable toutes les immondices, l'eau entroit pure dans la citerne pour y être conservée. Les ouvrages de ce genre, construits par les Romains, ont une perfection qui devroit engager à les prendre pour modèles. La plupart de leurs citernes, conserves d'eau et réservoirs qui existent depuis 15 à 20 siècles, sont encore en état de servir aux mêmes usages. Les enduits dont ils sont revêtus, ont acquis une ténacité et une consistance plus forte que les pierres les plus dures. Les eaux qui ont séjourné dans la plupart de ces réservoirs, ont déposé sur leur enduit une espèce de croûte pierreuse plus dure que le ciment qui est dessous. On a reconnu, par la texture et l'analyse de cette matière, que ce n'étoit pas, comme quelques personnes l'ont cru, une légère couche d'un ciment particulier aux Romains, et dont on ne connoissoit plus la composition, mais bien un dépôt pierreux formé par les eaux, comme celui qui se trouve dans les tuyaux de fontaine. Ce dépôt durcit et pétrifie, pour ainsi dire, les enduits bien faits. On voit encore à Alexandrie, les citernes admirables qui y ont été construites sous les Ptolémées. Elles étoient pour la plupart revêtues de marbre, et soutenues par de hautes colonnes en marbre. On y recueilloit l'eau qui étoit amenée dans différens canaux de près de cent lieues. Au nombre des citernes remarquables, il faut encore compter la *piscina mirabilis* à Baja; elle est longue de 200 pieds, et large de 130; elle pose sur 48 piliers, et on y descend à l'aide de deux escaliers chacun de 40 marches. La grande citerne de Constantinople passe pour une des plus belles et des plus vastes que l'on connoisse. C'est un réservoir immense, soutenu par deux rangs de piliers; chaque rang en contient 212. Ces piliers, qui ont deux pieds de diamètre, sont disposés circulairement, et en rayons qui tendent tous au pilier du centre.

Une citerne est regardée, en justice, comme une appartenance de la maison à laquelle elle tient, et que le vendeur ne peut plus revendiquer après la vente de la maison consommée. Lorsqu'un animal domestique tombe dans une citerne, les loix veu-

lent que le propriétaire de celle-ci dédommage le propriétaire de l'animal; mais le corps de l'animal lui appartient. On donne à tort le nom de citerne à des réservoirs placés au-dessus de la surface du sol, et qu'on remplit d'eau de fontaine, moyennant des tuyaux ou conduits.

CITHARE, petite lyre qui a été appelée aussi *chélys;* on en pinçoit les cordes avec les doigts, sans employer le *plectrum*. La peinture d'Herculanum, qui représente Terpsichore, offre la figure de cet instrument.

CITHARISTE, joueur de lyre qui ne s'accompagne pas de la voix.

CITHARISTIQUE, genre de musique et de poésie, approprié à l'accompagnement de la cithare. Ce genre dont Amphion, fils de Jupiter et d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de lyrique.

CITHARŒDE, joueur de lyre qui s'accompagnoit de la voix. Les citharœdes disputoient des couronnes dans les jeux pythiens et delphiens. Les auteurs font souvent mention de la recherche que les joueurs de lyre et de flûte mettoient dans leur habillement. Winckelmann a publié plusieurs bas-reliefs qui nous offrent ce costume. On peut encore s'en faire une idée, en voyant la statue d'Apollon Citharœde, qui se trouve dans la salle des Muses au musée des arts. La tunique des citharœdes descendoit jusqu'aux talons, comme celle des femmes; on l'appeloit pour cela *orthostade*. La *chlamys* des joueurs de lyre et de flûte étoit remarquable par son ampleur et par sa longueur; elle traînoit derrière eux, ainsi qu'on peut l'observer sur les bas-reliefs publiés par Winckelmann, et sur la statue d'Apollon Citharœde. Libanius, dans la vie de Démosthène, nous apprend que les joueurs de flûte paroissoient sur la scène avec des chaussures de femmes, et que Battulus d'Ephèse en donna le premier exemple. La coiffure des joueurs de lyre n'étoit pas moins recherchée que leur habillement. Ils portoient, contre l'usage ordinaire, les cheveux longs et bouclés. Cette longue chevelure étoit couverte d'une couronne de laurier, que les riches musiciens portoient d'or. C'est avec ce laurier d'or que Lucien nous peint le joueur de lyre Evangelus, arrivant à Delphes pour disputer le prix de musique.

CITHAROÏDE, chanson qu'on accompagnoit de la cithare, ou air propre à cet instrument.

CITRE, (CITHARA), instrument de musique à cordes. Cet instrument a été long-temps en usage en Italie avant que le violon fût de mode; le nombre des rangs de cordes du citre est indéterminé. Les Italiens se servoient ordinairement de six rangs, composés de deux cordes chacun.

CITRONNIER, arbre très-estimé des anciens. Les Assyriens et les Parthes employoient sa moelle pour se rendre l'haleine plus douce: c'est le *citrus medica* de Linné; il a été introduit à Rome après l'époque de Virgile, et même de Pline. Celui qui venoit de la Mauritanie, a été connu avant l'autre: c'est la même espèce, disent Martini et la plupart des auteurs. Il est nommé *citrus africana*, ou proprement *maurusia*, ou *libyssa* selon Pline. Ces *citri* venoient des forêts du mont Atlas. Pline dit que ces *citri* ressemblent au cyprès commun ou sauvage par la tige, les feuilles et l'odeur. Le mont Ancorarius, dans la Mauritanie citérieure, qui donnoit les meilleurs *citri*, étoit épuisé au temps de Pline. On en faisoit des tables auxquelles les Romains mettoient un grand prix. Les dames romaines reprochoient ce luxe à ceux qui blâmoient en elles celui des perles. Cicéron avoit une table de citronnier qui avoit coûté un million de sesterces; elle existoit du temps de Pline, qui remarque que dans ce

temps l'argent étoit moins commun qu'au sien. Tertullien ne l'estime que cinquante mille sesterces. Une table de Gallus Asinius a été vendue HS $\overline{XI}$, onze cent mille sesterces. Deux tables du roi Juba, l'une HS $\overline{XII}$, douze cent mille sesterces ; l'autre un peu moins. On voit que le prix de ces tables alloit toujours en croissant. Pline dit que les citronniers qui les fournissoient, croissoient dans les forêts du mont Atlas. Une table d'un certain Céthegus, coûta jusqu'à quatorze cent mille sesterces. La plus grande table connue, étoit celle de Ptolémée, fils de Juba, roi de Mauritanie ; elle avoit quatre pieds et demi de diamètre, et trois pouces d'épaisseur ; elle étoit faite de deux morceaux qui composoient un orbe parfait ; ils étoient si bien réunis, qu'il étoit impossible de voir la jointure. Nomius avoit une table solide, d'un seul morceau, appelée de son nom *Nomiène* : elle avoit quatre pieds, sans doute de diamètre, moins quelques lignes, et de même un demi pied moins quelques lignes d'épaisseur. Tibère lui-même en avoit une qui excédoit les quatre pieds de quelques lignes, et dont l'épaisseur étoit de six pouces ; elle étoit couverte de lames : ces lames étoient sans doute d'ivoire, de nacre ou d'écaille dans le milieu. Elle étoit faite d'un nœud du tronc, pris dans la partie qui est sous terre, ce qui est beaucoup plus précieux que les nœuds des branches. La beauté de ces tables consistoit dans la forme et la couleur des veines. On appeloit *tigrines*, les tables à veines longues ; *pantherines*, celles à veines retorses comme à spirales ; *pavonines*, celles dont les veines imitoient la queue du pan ; *apiates*, celles dont les taches ressembloient à un amas de petits grains comme des chiasses de mouche, du mot *apis*, mouche. La couleur des veines ajoutoit à leur beauté ; les plus brillantes étoient les plus estimées. Après la couleur, la grandeur étoit la chose à laquelle on attachoit le plus d'importance. Les tables d'un seul morceau étoient les plus chères et les plus estimées. Les défauts du bois étoient d'être sans taches, et c'est ce que Pline appelle *materia surda*, ou d'avoir des taches larges et semblables à des feuilles de platane, ou noirâtre comme la couleur de la muræne, imitant l'ondulation de la mer, ayant de petites fentes ou des lignes capillaires, marquées de points comme les plumes de corneille, d'un gris noirâtre comme la tête du pavot, ou de couleur variée. Ces tables étoient rondes : Martial les appelle *orbes mauri*. Elles étoient portées sur des pieds d'ivoire, souvent ayant la figure d'un sphinx. Le *citrus* servoit aussi à faire des parquets. Les barbares, c'est-à-dire les Maures, enfouissoient les madriers, et les enduisoient de cire. Les ouvriers du temps de Pline les mettoient sous un monceau de froment pendant sept jours, et il étoit étonnant combien cela diminuoit de leur poids. Les naufrages ont prouvé que ce bois acquiert sous les eaux une dureté extrême.

CIVIQUE. *Voy*. COURONNE.

CLAIR-OBSCUR. Ce qu'on désigne par ce nom, est l'effet de la lumière considérée en elle-même, c'est-à-dire, rendant les objets qu'elle frappe plus ou moins clairs, par ses diverses incidences, ou les laissant plus ou moins obscurs, lorsqu'ils en sont privés. Le clair-obscur comprend les dégradations de lumières et d'ombres, et leurs divers rejaillissemens, qui occasionnent ce qu'on nomme *reflets*. Les dégradations ne se succèdent sans interruption, que dans les objets dont toutes les parties sont lisses, dans une boule, par exemple ; mais elles y sont si multipliées, et en même temps si unies, que l'œil qui n'est pas exercé, a peine à les saisir,

et que le regard instruit ne peut même les saisir toutes. Les reflets sont de deux espèces. Les corps durs et polis, à un certain point, tels que les pierres, les métaux, ne donnent souvent lieu qu'au reflet de la lumière; les corps moins unis et plus colorés, c'est-à-dire, de couleurs plus vives, semblent renvoyer, avec les rayons qui rejaillissent, des émanations de leurs couleurs; mais, parmi les couleurs, il y en a qui semblent se prêter plus que d'autres à ces accidens. Il y a enfin de certains corps qui absorbent la lumière, et qui n'occasionnent ni rejaillissement de lumière, ni rejaillissement de couleurs. Il résulte de là que les dégradations simples de la lumière, en raison des plans, s'étendent depuis son plus grand éclat jusqu'à la privation totale qu'éprouvent les enfoncemens, par exemple, assez profonds, pour que les rejaillissemens même de la lumière ne puissent absolument y parvenir. Il résulte encore que les rejaillissemens qui occasionnent les reflets, produisent des combinaisons et des modifications innombrables, et que l'harmonie colorée provient de ces causes, toujours opérées dans la nature, d'après des loix constantes, et tellement appropriées au sens de notre vue, qu'il n'y a jamais de discordance qui le blesse. Autant les élémens qui forment cette harmonie sont innombrables, autant il est impossible de parvenir à la parfaite imitation que la peinture s'en propose, et à l'exactitude géométrique des opérations de la nature. Le *clair-obscur* d'un tableau est donc une approximation à laquelle l'art peut atteindre. Le peintre qui, pour y parvenir, est astreint aux loix positives et exactes de l'incidence et de la réflexion des rayons lumineux, est libre au moins de fixer, dans chacune de ses compositions, le point duquel il suppose que se répand la lumière, sur les objets dont il compose son tableau; il lui présente les surfaces qu'il desire qui soient éclairées, et interpose à son gré des objets pour occasionner des privations plus ou moins complètes, et, par-là, plus ou moins favorables aux effets harmonieux qu'il est tenu de produire. Ainsi, la science du *clair-obscur* consiste dans l'exactitude à se conformer aux loix physiques, que suit une lumière fixe d'après les suppositions qu'on se permet de faire pour l'avantage du sujet qu'on traite. Cette liberté de suppositions n'est pas cependant indéfinie. Le problême à remplir à cet égard, par le peintre, est, après avoir posé idéalement le foyer, d'où il fait jaillir sa lumière, et supposé les accidens d'interposition, et la disposition de ses objets, de se conformer géométriquement aux règles d'incidence et de réfraction que la nature prescrit aux rayons de la lumière véritable. L'impossibilité de remplir ces conditions dans toute leur étendue, et leur plus grande exactitude, fait cependant qu'on ne sauroit exiger dans la pratique la précision géométrique que prescrit la théorie. Aussi celui qui regarde un tableau, plus occupé de jouir que d'approfondir par des démonstrations, si l'artiste a pu résoudre complètement le problême qu'il s'est proposé, n'est jamais sévère, sur-tout si le peintre s'attire son indulgence par le plaisir qu'il lui cause.

Chaque objet au surplus, a en particulier son clair-obscur; mais ce qu'on entend plus ordinairement par ce mot, lorsqu'on parle d'un ouvrage de peinture, c'est l'effet résultant de toutes les lumières, de toutes les ombres, et les rejaillissemens dont on a fait usage dans le tableau. Ainsi le système de clair-obscur de tel ou tel peintre, est celui qu'il suit le plus ordinairement dans ses ouvrages, en dispo-

sant dans un certain ordre qui lui est plus familier, les lumières et les ombres, pour produire un effet général.

Un moyen d'appercevoir d'un coup-d'œil l'effet général du *clair-obscur* dans un tableau, est de s'en éloigner à une distance telle que les objets particuliers, éclairés subordonnément, chacun d'après les suppositions établies, n'attachent plus trop les regards, et que les lumières et les ombres principales se présentent à la vue comme par masses, par enchaînement ou par groupes, qui, subordonnés entre eux, satisfassent les regards par un accord, une harmonie et un repos, auxquels se complaît le sens de la vue. Le tableau qui produit cet effet, presqu'absolument physique, à la distance d'où l'on peut en juger, est bien combiné, quant à cette partie. Le tableau qui, à quelques distances qu'on le regarde, pour le soumettre à cette épreuve, ne présente aux yeux que des lumières et des ombres éparses, incohérentes, est l'ouvrage d'un artiste qui ignore à-la-fois la science et l'art du *clair-obscur*. L'art du *clair-obscur*, qui satisfait essentiellement le sens de la vue, contribue par-là à la satisfaction de l'esprit du spectateur. Le clair-obscur bien entendu satisfait le sens physique de la vue, parce qu'elle se complaît dans l'accord des lumières et des ombres; au lieu que les regards sont blessés, pour ainsi dire, par l'éparpillement des lumières et des ombres, et par le manque de liaisons et de subordination entr'elles. Mais si la vue se repose et se promène sans être blessée sur un tableau dont le clair-obscur est disposé avec art, et accordé avec intelligence, on conçoit qu'elle distingue plus facilement chaque objet de la composition, et dans chaque objet les détails qui peuvent exciter la curiosité de l'esprit et l'intérêt de l'ame. Comme dans l'ordre des impressions que fait éprouver la peinture, l'impression physique est nécessairement la première, cette impression doit donc, en précédant les autres, favoriser celles de l'ame ou leur nuire.

Clairière, terme de jardinage qui désigne un espace ouvert, qui interrompt la continuité d'un bois ou d'une forêt: il n'y a point d'arbres, ou du moins ils y sont clair-semés et en très-petit nombre. Quelqu'agréables que soient les bois, leur étendue trop considérable deviendroit fastidieuse, si on n'avoit soin de les diviser d'espace en espace par des clairières, où la vue, bornée auparavant de tous les côtés, est réjouie par un ciel découvert et l'éclat du grand jour, où l'œil parcourt avec plaisir les tableaux rians, les sites agréables et les aspects variés qu'on aura soin de ménager dans ses détours. Les clairières ne doivent point être renfermées entre deux lignes parallèles et des arbres semblables et espacés à égale distance. Il faut les encadrer de bois contrastés, tant par la variété des arbres, que par les lignes qu'ils tracent et qui doivent dessiner des ondulations douces et faciles. Lorsqu'il y a plusieurs clairières dans le même bois, il faut les distinguer par la différence de leur grandeur, de leur forme, de leurs contours; par la variété et la disposition des arbres isolés et des groupes; chacune, en un mot, doit être caractérisée et marquée par quelque particularité.

Clairon, instrument de musique. C'est une sorte de trompette qui a son tuyau plus étroit que celui de la trompette ordinaire, et qui rend un son plus aigu. On a aussi donné ce nom à un jeu d'orgues accordé à l'octave de la trompette.

Clairs (grands). C'est, en peinture, un amas de lumière, qu'on appelle autrement, groupe ou masse

de lumières. Ces grands clairs se font par opposition aux grandes ombres, et servent à reposer la vue. *Voyez* CLAIR-OBSCUR, MASSE, GRAPPE DE RAISIN.

CLAQUEBOIS, instrument de musique en usage parmi les Flamands. Il est composé de dix-sept bâtons, qui vont toujours en diminuant; l'accord de ces bâtons dépend de leur grandeur et de leurs proportions. Cet instrument a un clavier, où sont les touches qui répondent à chacun des bâtons.

CLASSIFICATION; on appelle ainsi dans les arts, celui de classer et de mettre en ordre les collections. Il faut avoir l'esprit méthodique pour faire une bonne classification, et beaucoup de connoissances pour bien rapporter les objets d'art à la classe qui leur convient. Les tableaux se divisent d'abord par écoles, et ensuite par ordre chronologique des maîtres. Les statues, les pierres gravées, les bas-reliefs, d'après les divisions de la mythologie et de l'histoire; les médailles, selon les contrées où elles ont été frappées, et les princes dont elles portent la marque. Les monumens antiques se divisent d'abord selon les peuples auxquels ils appartiennent; on établit ensuite les classes que nous venons d'indiquer. *Voy.* ARCHÆOLOGIE, MUSÉE, CATALOGUE.

CLASSIQUE. La connoissance des auteurs classiques est indispensable aux artistes, ou du moins ils doivent en avoir lu les traductions, pour trouver; dans la fable et dans l'histoire, les sujets dignes d'exercer leur talent, et pour ne point commettre des fautes de chronologie, des erreurs de costume, qui décèlent l'ignorance. Cette connoissance a manqué à quelques grands artistes, et mêle quelques regrets aux charmes que l'on trouve à voir leurs compositions.

CLAVECIN. L'époque de l'invention du clavecin est incertaine; quelques-uns pensent qu'elle doit être fixée au 15e. siècle: d'autres la croyent très-antérieure. Aucun écrit sur la musique, avant le 16e. siècle, ne nomme le clavichorde, la virginale, l'épinette, ni le *clavecin;* mais les auteurs de ce temps-là en parlent comme d'instrumens déjà en usage, ce qui autorise à les croire beaucoup plus anciens. Il est probable que les Italiens ont inventé, il y a cinq ou six cents ans, le clavichorde, imité ensuite par les Flamands et les Allemands, et que cet instrument est le commencement du *clavecin.* Sa forme est carrée; il n'a qu'une corde pour chaque son, et sa seule mécanique est une languette de cuivre attachée à l'extrémité de chaque touche, au-dessous de la corde qu'elle doit frapper. L'avantage de cette languette est d'augmenter et d'adoucir le son en appuyant le doigt plus ou moins fort sur la touche; et son inconvénient est de le hausser ou de le baisser en même temps. La simplicité de sa construction a permis d'en réduire la longueur souvent au-dessous de deux pieds. L'inconvénient des languettes, de ne pas laisser aux cordes une libre vibration, a fait imaginer de les faire pincer avec de petits morceaux de plumes qu'on a fixés à des languettes à ressort, enchassées dans la partie supérieure de petits morceaux de bois minces et plats, nommés *sautereaux.* Il y en a un à côté de chaque corde, et on les dirige perpendiculairement jusqu'au clavier qui les fait mouvoir. On applique au bord de chaque sautereau un petit morceau de drap, dont l'effet est d'arrêter la vibration des cordes, quand on quitte la touche. Cette nouvelle invention fut adaptée à deux instrumens qui ne différoient que par leur forme: la virginale, carrée comme les petits piano-forte, et l'épinette qui ressemble à une harpe couchée horizontalement. Ces deux instrumens

et le clavichorde, paroissent avoir été seuls en usage jusque vers la fin du 16ᵉ. siècle, temps où le clavecin prévalut. Il ne reste plus de virginales; les épinettes disparoissent; on les démolit pour employer leurs vieilles tables à la construction d'instrumens plus modernes. Le *clavecin* construit sur le modèle de l'épinette, n'en est pour ainsi dire qu'une amplification. Une plus grande capacité, deux cordes à l'unisson pour chaque note, plus de longueur dans les cordes; voilà ce qui en a fait long-temps la seule différence. Hans Ruckers, menuisier d'Anvers, et ses deux fils, se distinguèrent vers la fin du 16ᵉ. siècle par leurs clavecins, dont ils envoyèrent un nombre prodigieux en France, en Espagne, en Angleterre et en Allemagne. Depuis on a fait des essais plus ou moins heureux dans la construction de cet instrument, pour en velouter ou en varier le son véritable, qui a toujours paru aigre aux oreilles délicates. On a fait des clavecins qui ont plus de vingt changemens pour imiter le son de la harpe, du luth, de la mandoline, du basson, du flageolet, du hautbois, du violon et d'autres instrumens. Les sons qui ont été découverts dans le cours des expériences, et auxquels on n'a pu attribuer d'analogie avec ceux d'instrumens connus, ont eu des noms nouveaux, comme *jeu céleste*, etc. Pour produire ces divers effets, on a multiplié les rangs des sautereaux, et au lieu de plumes quelques-uns ont été armés de matières les plus propres à rendre les sons. Celui qui exécute, peut, sans s'interrompre, faire entendre ces différens jeux, ou séparément, ou réunis, au moyen de ressorts qu'il fait mouvoir par des boutons à la portée des genoux et par des pédales. Quelquefois, pour faciliter les combinaisons, on a ajouté encore un troisième clavier. Enfin on a imaginé de placer un buffet d'orgue sous le clavecin, et de faire communiquer les tuyaux avec le clavier de ce dernier instrument. L'orgue et le clavecin peuvent être entendus ensemble ou séparés. En réunissant, la variété des jeux adaptés au clavecin, aux divers jeux d'orgue, dont l'espace est susceptible, le nombre en devient prodigieux. Parmi le grand nombre d'inventions relatives au clavecin, on distingue celle des peaux de buffles, substituées aux plumes, et qui produisent un son moelleux et rond, bien plus agréable que celui que donnent les plumes.

Les ressources inépuisables du clavecin pour l'harmonie, et la faculté qu'il donne de représenter facilement sur le clavier l'effet des divers instrumens qui entrent dans la composition d'un orchestre, lui ont assigné le premier rang parmi les instrumens de musique. Il est devenu celui des compositeurs, parce qu'il leur rend mieux compte de leurs intentions qu'aucun autre instrument. Il est devenu celui des maîtres de chant, parce que ses sons fixes guident les irrésolutions de la voix, toujours disposée à hausser ou à baisser quand elle n'est pas soutenue, et qu'il accoutume la personne qui chante à sentir toutes les parties qui doivent l'accompagner. Cet emploi et ces avantages du clavecin l'ont mis en possession de diriger l'orchestre au théâtre, et sur-tout dans les concerts.

CLAVICHORDE. *V*. CLAVECIN

CLAVIER, signifie proprement l'asssemblage de toutes les touches du clavecin, lesquelles représentent, ou doivent représenter tous les sons qui peuvent être employés dans l'harmonie. Dans une acception figurée, le terme de *clavier* sert aussi à désigner la portée générale, ou la somme des sons de tout le système qui résulte de la position relative des clefs. Les instrumens les plus anciens dont on se soit servi

pour exécuter l'harmonie moderne, sont l'orgue et le clavecin. Les touches dont ils sont composés, s'appeloient *clef*, en latin *clavis*, soit d'après quelque rapport métaphorique, soit plutôt à cause de leur forme échancrée par un bout, et qui ressemble assez à une clef. C'est de là qu'on a donné au clavecin le nom latin de *clavecymbalum* ou *clavicembalum*; à l'épinette, celui de *clavichordium*, etc. Les Anglais donnent encore aux touches du clavecin et de l'orgue le nom de *key*, *clef*.

Clausoir, dernière pierre de chaque assise d'un ouvrage en pierres de taille. Elle ne se finit que lorsque toutes les autres sont en place, afin de pouvoir lui donner les dimensions justes pour remplir exactement le vide qui reste.

Clef. Dans les temps les plus anciens, les serrures et les clefs étoient fort simples; la serrure n'étoit alors qu'une barre de bois, et la clef un crochet, à l'aide duquel on soulevoit ou on reculoit le verrou ou la barre de bois (*V.* Serrure). Dans certains cantons du Limousin, les habitans ferment encore aujourd'hui de cette manière les étables et les écuries. Peu à peu la serrure et la clef devinrent plus compliquées. Les clefs les plus communes des anciens étoient de bronze: on en voit un grand nombre dans toutes les collections d'antiques. Leur forme varie infiniment. Chez les Romains, le mari faisoit présent d'un trousseau de clefs à sa nouvelle épouse, au moment où elle entroit dans sa maison, pour lui annoncer qu'elle alloit être chargée de la garde et du soin du ménage. Festus a pris cette remise des clefs faites par l'époux, comme le symbole d'un souhait relatif à la facilité de l'accouchement. Lorsqu'un Romain faisoit divorce avec son épouse, il lui reprenoit ces clefs; de même l'épouse rendoit les clefs au mari, quand elle vouloit s'en séparer. La coutume de jeter *les clefs* et *une bourse* sur la tombe du mari à l'hérédité duquel la femme renonçoit, qui étoit établie en France dans le moyen âge, prenoit son origine dans cet usage des Romains. Quoique les Romaines fussent chargées des clefs de leur maison, il paroît cependant qu'elles n'avoient pas celles de la cave. Selon Pline, Fabius Pictor racontoit dans ses annales, que dans les premiers temps de Rome, une femme ayant forcé une armoire, pour y prendre les *clefs* du cellier, fut condamnée, par sa famille, à mourir de faim. Les femmes grecques et romaines employoient cependant les clefs moins fréquemment que nous; ou du moins, elles ne se trouvoient presque jamais dans le cas de les porter sur elles. Aux endroits où nous employons les clefs et les cadenas, les anciens se servoient de leurs *anneaux gravés*, ou *cachets*. Une maîtresse de maison ne disoit pas, *j'ai fermé* mes caisses et mes coffres *à double tour*, mais *je les ai scellés*. C'est ainsi que dans les lettres familières de Cicéron, on trouve l'anecdote que la mère de cet orateur avoit coutume de cacheter jusqu'aux bouteilles vides, afin qu'on ne prétendît pas que celles qu'on lui vidoit furtivement, fussent de ce nombre. Clément d'Alexandrie, dans son Pédagogue chrétien, parle aussi de cet usage de cacheter les objets que nous enfermerions aujourd'hui sous clef, lorsqu'il dit: Notre Pédagogue donne aux femmes la permission de porter un anneau d'or, non pas pour la vaine parure, mais *pour qu'elles puissent cacheter* et *mettre en sûreté* tout ce qui est dans leur maison. Un léger cachet garantissoit suffisamment la sûreté des objets enfermés dans le ménage d'une Athénienne, ou d'une Romaine de considération. Entourées, à la mode orientale, d'esclaves et de servantes de toute espèce et

propres à tout emploi, elles ne pouvoient craindre la violence. Leurs domestiques n'auroient pas été assez téméraires pour se la permettre. La rigueur avec laquelle on punissoit la moindre infidélité, rendoit un léger cachet plus que suffisant, pour garantir les choses précieuses de toutes leurs tentatives. Le nombre de servantes et de filles esclaves, offre donc la raison pour laquelle les dames n'avoient pas besoin de rien enfermer avec un grand soin. Elles avoient des servantes fidelles qui gardoient les portes, d'autres qui avoient soin des parures; d'autres qui conservoient et soignoient les habits; d'autres pour porter les sandales, l'éventail, le parasol, etc. Il étoit donc naturel qu'on n'enfermât pas les bijoux, les pierreries, les voiles et les habits précieux, dans les maisons où il existoit, pour cela, des esclaves particulières qui étoient obligées d'en répondre sur leur vie. Il est vrai qu'on avoit, chez les anciens, différentes sortes de clefs, celles des portes-cochères, des portes des temples et autres; mais ces clefs avoient peu de ressemblance avec celles d'aujourd'hui. Elles étoient quelquefois tellement lourdes et grossières, qu'on étoit obligé de les porter sur l'épaule. Dans un tableau d'Herculanum, l'étui d'un livre, qui se trouve à côté de Clio, est muni d'une serrure qui ressemble aux nôtres. Mais alors les dames riches avoient leurs esclaves libraires ou bibliothécaires, qui étoient en même temps les dépositaires des clefs de ces étuis. Supposé même qu'on enfermât quelques effets précieux avec de petites clefs, il est toujours évident qu'une dame, environnée et servie par tant de femmes attachées à sa personne, n'étoit pas dans la nécessité de s'en charger elle-même. Il suffisoit de les remettre à une esclave de confiance. C'est à ce sujet que Martial raille Euclion, qui, malgré ses richesses, poussoit l'avarice et la défiance au point de n'oser confier ses clefs, selon l'usage, à un serviteur, mais de les porter toujours lui-même. Dans l'histoire des inventions, l'art de fabriquer les clefs et les serrures avec élégance, date, en général, de l'époque où des mœurs plus douces ont mis un terme à l'esclavage; qui chez les anciens, dont on vante trop souvent à tort l'humanité, a subsisté dans toute sa dureté et toutes ses horreurs. On exécute pour des coffres, des cabinets ou des écrins, des clefs d'acier poli, ou de fer doré, qui sont ciselées avec beaucoup de goût et de perfection. La croix ou le tau qu'on voit dans les mains d'un grand nombre de figures ægyptiennes, et qui a été regardée par les uns comme un phallus, par d'autres comme un plantoir, est, selon l'opinion du comte de Caylus, une clef. *Voy.* Tau.

Clef, en architecture on donne ce nom à la pierre du milieu de l'arc d'une voûte plate ou cintrée; comme elle est plus étroite par le bas que par le haut, elle presse et affermit toutes les autres; c'est pourquoi on lui donne le nom de clef, parce qu'elle forme en quelque sorte la clôture ou la fermeture de la voûte. La clef varie de caractère selon le mode des différens ordres qui décorent les constructions. Au toscan et au dorique, ce n'est qu'une simple pierre en saillie ou bossage. A l'ionique, la clef est taillée de nervure, en manière de console, avec enroulement. Au corinthien et au composite, c'est une console riche de sculpture, avec enroulemens, feuillages de refend, etc. Lorsqu'aucun ordre ne prescrit de gradation aussi marquée dans sa richesse, c'est au caractère général du bâtiment, à l'apparence plus ou moins grande de luxe ou de simplicité qui y domine, qu'on doit s'en rapporter pour donner aux clefs le

degré de force qui leur convient. Les anciens nous ont laissé de beaux modèles de la manière dont on peut décorer les clefs des arcades ou des cintres. Le voussoir du milieu ou la clef, étoit ordinairement chez eux la place d'un ornement ou d'une figure relative à l'édifice. On voit à Capoue les clefs des arcades de l'amphithéâtre de l'antique Capua, aujourd'hui détruit; elles sont ornées de têtes fort saillantes des divinités auxquelles cet édifice étoit probablement consacré. Les clefs des arcs de triomphe, étoient ornées de symboles allégoriques, et de figures qui faisoient allusion au sujet. Tantôt c'est une province captive, comme à la belle console qui supporte la statue de Rome sous le portique du palais des conservateurs au capitole; tantôt c'est une victoire; tantôt l'empereur lui-même y est représenté; d'autres fois on y voit la figure de Rome, comme à celle de l'arc de Titus. Celle-ci est une des plus belles clefs, des plus riches et des mieux ornées, qui soient restées de l'antiquité. Elle est faite en forme de console, composée de deux enroulemens, dont le plus fort, selon l'usage, fait la partie supérieure, lorsque le plus foible sert d'agraffe aux bandeaux de l'arc. Un grand rinceau sort de la partie inférieure, et saille assez pour servir de support à une figure de femme, qu'on reconnoît pour Rome, à son casque, à son habillement, aux armes qu'elle tient. Les nervures, ou arêtes de la console, sont ornées de perles; les yeux ou axes des deux volutes, sont remplis par une rosace ou fleuron: des tigettes sortent de l'enroulement supérieur, et meublent, sur le profil, la partie de la clef qui se joint à l'arc. La clef de l'arc de Constantin offre un travail moins magnifique, mais une composition plus curieuse. Dans l'épaisseur de la pierre, on a sculpté un trône, sur lequel est assise la figure de Rome drapée, tenant d'une main le globe, et de l'autre une haste; le tout est également soutenu, comme à l'arc de Titus, par un grand feuillage, qui sort, quoiqu'avec beaucoup moins de grace, de la partie inférieure. A l'arc de Septime Sévère, c'est l'empereur lui-même qui est représenté debout, tenant le bâton de commandement; derrière lui et à ses pieds sont des trophées, et des groupes d'armes; cette clef ne diffère de celle de l'arc de Titus que par la pureté des ornemens, la beauté de la proportion, et celle de l'exécution; la masse en est la même. On se sert quelquefois du mot *agraffe*, pour désigner ce qu'on appelle *clef*; mais alors on n'entend parler que de la partie extérieure de la clef ou de son ornement, qui, placé sur les bandeaux des arcs, paroît unir ensemble plusieurs membres d'architecture. *V.* AGRAFFE, ARCS.

Dans l'art de bâtir la clef est donc une pièce qui sert à entretenir les parties d'un ouvrage de maçonnerie ou de charpente, et même de menuiserie. Les voûtes, les arcs, les plates-bandes, construits en pierre de taille, en moellons ou en briques, ne se soutiennent que par le moyen de leurs clefs. Dans les plates-bandes, les arcs en plein cintre, ou ceux dont la courbe est symétrique, c'est la pierre du milieu qui forme clef. Dans les voûtes en berceau, la clef est composée de plusieurs pierres, qui forment ensemble la longueur de la voûte. Aux voûtes d'arête, la clef forme une croix ou une étoile, qui a autant de branches, qu'il y a de côtés ou de lunettes. Dans les voûtes en arc de cloître, et les voûtes sphériques et sphéroïdes, les clausoirs de chaque rang de voussoirs, forment clef, et de plus il y a une clef principale, placée au sommet de la voûte, dont la forme est ordinairement semblable au plan de

la voûte. Lorsqu'on construit une voûte, on ne prend les mesures de la clef, que lorsque tous les autres voussoirs ou claveaux sont posés, afin qu'elle puisse remplir juste l'espace qui reste. Pour plus de solidité, on garnit par le haut, les joints avec des coins de fer ou de bois, qu'on ne doit forcer ni trop, ni trop peu ; dans le premier cas, on risque de faire écarter les murs, dans le second, la voûte est sujette à s'affaisser, et quelquefois à tomber.

Clef, caractère de musique qui se met au commencement d'une portée, pour déterminer le degré d'élévation de cette portée dans le clavier général, et indiquer les noms de toutes les notes qu'elle contient dans la ligne de cette clef. On appelle *clef transposée*, toute clef, armée de dièses ou de bémols. Ces signes y servent à changer le lieu des deux demi-tons de l'octave, et à établir l'ordre naturel de la gamme, quelque degré de l'échelle qu'on veuille choisir.

Cléopatre, nom donné à une infinité de figures qui tiennent un serpent, et à une statue célèbre, actuellement au musée des arts, qui a un serpent à un des bras. On sait aujourd'hui que cette statue représente Ariadne endormie, et que ce prétendu serpent est un de ces bracelets, appelés *Opheïs* chez les Grecs, parce qu'ils avoient la forme d'un serpent. (*Voy.* Bracelet *et mon Dictionnaire de Mythologie* au mot Ariadne). Quant aux autres figures qui tiennent un serpent, ce sont des représentations d'Hygiée, déesse de la Santé. (Voy. *mon Dictionnaire de Mythologie* au mot Hygea). On rencontre beaucoup de portraits dans lesquels des femmes du dernier siècle se sont fait peindre en Cléopâtre, tenant une perle sur un vase pour la faire dissoudre. Nous n'avons aucune statue de Cléopâtre, dont le vrai portrait se voit sur ses médailles et sur quelques deniers d'Antoine.

Clepsiambe, Hesychius et les Lexicographes grecs nomment ainsi quelques chansons d'Alcman.

Clepsiangos; selon Athénée, le clepsiangos étoit mis par Aristoxène au nombre des instrumens étrangers aux Grecs. Il paroît que c'est le même instrument que le *clepsiambe*.

Clepsydre; selon Athénée, il y avoit un instrument de musique à tuyaux appelé ainsi; il attribue son invention à Clesibius, barbier de profession, mais savant dans l'art de construire des instrumens hydrauliques, et qui même avoit composé un Traité sur cet art. Par la description qu'Athénée en donne, il paroît que c'étoit une véritable orgue hydraulique.

Climat; on entend ici par ce mot la somme de toutes les causes physiques, générales ou communes, qui dépendent de la température d'un pays, de la qualité de l'air, de la nature du sol, des alimens, etc. et de tous les autres principes du même genre qui agissent et influent plus ou moins directement sur le caractère des hommes comme sur celui de leurs ouvrages. Le climat, (ou les causes physiques) agit sur tous les arts, en tant qu'agissant sur le caractère, l'esprit et le goût des hommes, il communique nécessairement à leurs ouvrages toutes les qualités qui résultent de cette influence. Chaque peuple contracte dans la nature des causes physiques qui lui sont particulières, une habitude de goûts, d'humeurs, de sensations qui, sans qu'il s'en aperçoive, se communique à tous les ouvrages de l'industrie comme à ceux du génie. L'action directe du climat est sur-tout visible dans les productions de l'architecture. A mesure que l'architecture grecque, quittant son pays natal, s'est vue, par la communication naturelle des

peuples qui l'ont adoptée, transportée sous d'autres cieux, on lui a vu perdre aussi plus ou moins des caractères qui constituent son essence. On y a vu sur-tout s'empreindre d'une manière incontestable, les caractères des climats et les besoins analogues à chacun. Un des effets les plus sensibles de ces changemens, se remarque dans cette partie des édifices que nous appelons *fronton*. Du parthenon d'Athènes au panthéon de Rome, la différence est telle qu'on se croit déjà, devant ce dernier, transporté sous les frimas d'un ciel triste et pluvieux. A mesure qu'on remonte vers le Nord, le système de l'architecture grecque perd de plus en plus de cette harmonie qu'il devoit en grande partie à l'heureuse température sous laquelle il s'étoit développé. Les combles des édifices semblent s'agrandir pour opposer plus de résistance aux intempéries des saisons; leurs faîtes acquièrent plus de roideur, comme pour faciliter l'écoulement des neiges et des pluies; dès-lors le fronton, qui est la représentation du comble, perd tous ces rapports heureux qu'une pente douce et légère lui donnoit en Grèce. Cette différence est une de celles qui frappent le plus les yeux, même les moins connoisseurs.

L'architecture dépend, plus qu'on ne pense, des simples élémens qui constituent les constructions ordinaires, enfantées par le besoin et les nécessités de chaque pays. Il s'établit des cabanes aux maisons ordinaires, de celles-ci aux palais et aux monumens publics, aux temples même, un rapport de figures et de dispositions assez uniformes dans chaque pays, en sorte que la plus simple cabane offre les caractères généraux et comme le type des plus riches monumens. Or, comme il est évident que le climat exerce une action très-directe sur les essais que le besoin fait, dans chaque pays, de l'art de bâtir, on peut affirmer que si la corrélation dont on vient de parler existe, l'action du climat se fait sentir jusques dans les édifices qui paroissent le moins soumis par leur emploi, aux besoins et aux nécessités ordinaires qui en résultent. Cette action se remarque tantôt dans la multiplicité, tantôt dans l'absence même des colonnes. En vain, dans certains pays, a-t-on cherché à introduire ce luxe de péristyles, de colonnades et de galeries dont le coup-d'œil charmant semble si bien d'accord avec certains climats: on souffre de la contradiction que l'intempérie de l'air et la rigueur des frimas, mettent entre le ciel et les monumens. La raison de cette impression est l'inutilité sensible de tous ces objets auxquels on n'attache réellement du plaisir qu'en raison du besoin qu'on en a. Il est bien difficile aussi qu'on ne soit pas choqué du contraste trop frappant que l'art veut introduire entre les constructions indigènes d'un pays, et les formes qui tiennent à un ordre d'inventions étrangères. Voilà pourquoi on voit toujours s'opérer entr'elles, un certain rapprochement qui tend à reprendre l'unisson du climat. On peut remarquer comment il s'opère. Les colonnes qui font la vie et le mouvement des édifices, sont remplacées par les pilastres; bientôt l'inutilité de cette froide représentation contribue à en dégoûter les yeux; les bâtimens reviennent à leur première nudité. La nécessité d'y introduire le plus de jour qu'il est possible, fait agrandir toutes les ouvertures et force de sacrifier les convenances de goût et les loix même des proportions. De là, dans beaucoup d'édifices, cette largeur d'entre-colonnemens qui ôte tout caractère à l'architecture. Dans certains pays, un des plus grands mérites de l'architecte est de savoir

concilier avec les besoins de son climat, les formes d'une architecture née sous l'heureuse influence d'un ciel plus propice.

La différence du climat établit aussi des différences sensibles dans les systêmes de construction. On connoît l'action presqu'irrésistible des saisons, de leurs vicissitudes et de leurs contrastes plus ou moins violens sur la nature des matériaux. On présume dès-lors quelles doivent être les considérations de l'art de bâtir, dans l'emploi de ces matériaux, dans leur disposition, leur liaison, leurs diverses combinaisons, pour opposer le plus de résistance à l'action destructive des élémens, et à l'influence de certains climats. Les Ægyptiens, par exemple, ne connurent point dans leurs constructions l'usage des voûtes. De grandes dalles de pierre posées à plat, et d'autres placées de champ, formoient et les solives des plafonds et leur couverture. Indépendamment de la ténacité de leurs pierres, le climat de l'Ægypte, où il ne pleut jamais, où la rigueur des hivers est inconnue, pouvoit seul permettre à l'architecture la simplicité de ces procédés, et la dispenser de l'art dispendieux des voûtes. Quelle que fût la solidité des matériaux qu'on emploieroit dans d'autres pays, le retour successif et quelquefois brusque et précipité des diverses influences du ciel, les changemens subits ou les révolutions graduelles des saisons, opéreroient bientôt dans une telle construction, des altérations qui en découvriroient les dangers.

Le climat décide bien certainement de l'emploi des matériaux. Les Romains, en étendant leur empire dans toutes les contrées de la terre connue alors, y portèrent aussi leurs arts; mais leurs architectes adoptèrent dans chaque pays les procédés de construction analogues aux différens climats. L'intérêt décide les hommes dans leurs entreprises, et ce calcul se fait involontairement et sans qu'on y pense. S'il y a dans un pays plus d'été que d'hiver, les habitations se disposeront de manière à procurer de la fraîcheur, et à fuir l'action du soleil. C'est ce qu'on observe en Italie où l'on bâtit pour l'été, comme ailleurs on ne bâtit que pour l'hiver. Dans les pays froids et pluvieux, l'on donne moins de saillie aux entablemens, et à tous les membres de l'architecture, parce qu'on craint une dégradation trop certaine dans ces parties avancées. C'est cette espèce de retenue, dictée cependant par l'expérience et la sagesse, qui donne un air de timidité aux ouvrages de l'art, dans certains pays, et une sorte de froideur dont le principe est, comme on le voit, dans la nature même du climat.

Le climat s'oppose aussi très-souvent à l'emploi des ornemens, et aux grands moyens de décorations. L'état de délabrement où le laps d'un siècle a déjà réduits plusieurs monumens dans le nord de l'Europe, est bien fait sans doute pour retenir la fantaisie des décorateurs et décourager le génie de l'ornement. A Londres, par exemple, l'air humide et chargé des vapeurs d'une fumée corrosive, altère en si peu de temps la pierre même la plus dure de l'Angleterre, qu'on cherche, au bout d'un siècle, la forme et jusqu'à la place des ornemens dont la sculpture s'étoit plu à enrichir certains édifices. Les feuillages des chapiteaux de l'église S. Paul, entr'autres, sont tellement corrodés en certains endroits, que leur forme en est sensiblement altérée, et qu'avant un autre siècle ils n'offriront plus à l'œil que des masses entièrement défigurées. La vicissitude des saisons, la rigueur des hivers, ont fait éprouver à plusieurs des monumens les mieux dé-

corés de Paris, des effets aussi remarquables de dégradation : l'arc de la porte S. Denis en offre un triste exemple. Cette expérience devroit donc engager les architectes qui travaillent sous de semblables climats, à mettre beaucoup de sobriété dans l'emploi de la décoration extérieure des monumens, et à placer leur beauté, plutôt dans la grandeur imposante des proportions, que dans le luxe périssable des ornemens.

Climax, en musique ce mot signifie, 1°. un trait de chant où les deux parties vont par tierce en montant et en descendant diatoniquement; 2°. un trait de chant qui est répété plusieurs fois de suite et toujours un ton plus haut; enfin, 3°. une sorte de canon. *V.* Canon.

Cloaque; lieu souterrain fait pour l'écoulement des eaux et des immondices d'une ville, d'une rue ou de quelque grande maison. *Cloaque* se dit quelquefois ou d'un endroit découvert, creusé par la nature et par l'art, ou d'un lieu souterrain voûté, et qui sert de réceptacle aux eaux et aux immondices. Lorsqu'il est construit, on y emploie des pierres sèches et du mortier ; on y pratique des ouvertures appelées *barbacanes*, par lesquelles les eaux peuvent s'écouler pour s'imbiber dans les terres. Ces souterrains voûtés doivent avoir une forme circulaire, parce que c'est celle qui résiste le mieux aux efforts des terres environnantes, et à ceux des eaux dont ils sont remplis. Lorsque les cloaques sont petits, on leur donne le nom de *puisards*, ou de *puits perdu*. Le mot *cloaque* s'est donné originairement aux égoûts, ou canaux destinés à l'écoulement des immondices, et l'on s'en sert toutes les fois qu'on parle des égoûts de l'ancienne Rome, qui conduisoient dans le Tibre toutes les eaux et les ordures de la ville. *Cloaque* vient du mot latin *cloaca*, que les étymologistes font dériver de *cluere*, salir, infecter par sa mauvaise odeur.

Les premiers cloaques de la ville de Rome remontent, selon Tite-Live et Pline, au temps de Tarquin. Dans les premiers temps, les collines de Rome étoient les seuls endroits habités. Lorsque la population vint à s'accroître, on s'établit dans les vallons ; dans les grandes pluies et les temps d'orage, les rues pratiquées au travers des vallées qui séparoient ces collines, se trouvoient inondées et impraticables. Ce fut ce qui détermina Tarquin l'ancien à faire élever le sol de ces rues sur des canaux voûtés qui alloient aboutir dans le Tibre. On pratiqua dans les voûtes de ces canaux et au travers du pavé des rues, d'espace en espace, des ouvertures, par lesquelles les eaux de pluie et celles destinées à laver les rues, entraînoient facilement toutes les ordures. Au moyen de ces cloaques, dont une grande partie existe encore, le pavé des rues de Rome étoit toujours sec, et les habitans de cette ville immense avoient l'avantage de pouvoir, en tout temps, se transporter commodément dans tous les quartiers, sans avoir à soutenir le spectacle dégoûtant des ordures entassées qui infectent aujourd'hui nos villes. Les cloaques de Rome avoient entre le Capitole, le Palatin et le Quirinal, plusieurs branches qui alloient se réunir dans le *Forum* ou *Campo-Vaccino*, pour se jetter toutes ensemble dans le Tibre par un seul et même canal, qui est la *cloaca maxima*, bâtie par Tarquin l'ancien, et continuée par ses successeurs Servius Tullius, et Tarquin le Superbe. Tite-Live et Pline nous racontent combien le peuple étoit fatigué et mécontent de ces travaux. Dans le temps de la république, environ 400 ans après que ces premiers canaux furent achevés, Caton le censeur, et son collègue Valérius Flac-

ens, les firent nettoyer et réparer. Ils en firent même construire de nouveaux dans les quartiers où il n'y en avoit point, comme sur le mont Aventin, et ils dépensèrent pour cette opération, selon le rapport de Denys d'Halicarnasse, mille talens, environ trois millions de notre monnoie. On voit entre la *cloaca maxima*, et les restes du pont *Sublicius*, deux embouchures antiques qui peut-être furent faites dans ce temps-là. L'une des deux sert aux eaux de la *Marana*, ou *aqua crabra*, qui vient de Frascati, et qui, après avoir parcouru la vallée du grand Cirque, passe sous terre pour aller se jeter dans le Tibre. Pendant son édilité, Agrippa fit aussi faire des *cloaques* si grands et si nombreux, que, suivant l'expression de Pline, il bâtit sous Rome une ville navigable. Il y fit conduire sept ruisseaux, qui, au moyen d'une pente roide, s'y précipitoient avec une force capable d'entraîner non-seulement les immondices, mais encore les pierres et les décombres que la rapidité des eaux emportoient dans ces souterrains. La *cloaca maxima* existe encore, et son immobile construction fait l'admiration de tous les architectes. Elle est bâtie de grandes pierres de taille, et couverte d'une triple voûte. Sa largeur intérieure est de 14 pieds; en plusieurs endroits elle se divise en trois parties, dont deux pour les banquettes qui règnent le long des murs, et la troisième ou celle du milieu, pour l'égoût. Les cloaques de Rome ont été avec raison célébrés par tous les historiens de l'antiquité, et mis au nombre des merveilles de cette ville. Selon Denys d'Halicarnasse, qui y vint sur la fin du règne d'Auguste, trois choses contribuèrent à lui donner une haute idée de la grandeur de Rome; ses routes, ses aqueducs, et ses *cloaques*. Cassiodore qui vivoit en 470, qui étoit préfet du prétoire sous Théodoric, roi des Goths, et connoisseur en architecture, avoue dans le Recueil de ses lettres, qu'on ne pouvoit rien comparer aux cloaques de Rome, tant pour la grandeur et l'utilité de ces ouvrages, que pour les dépenses énormes qu'ils devoient avoir occasionnées. Le soin et l'entretien des cloaques furent d'abord confiés aux censeurs, ensuite aux édiles; mais les empereurs créèrent pour cet objet des officiers particuliers, appelés *curatores cloacarum*.

CLOCA; selon Pollux, c'étoit le surnom d'un nome propre aux joueurs de flûte.

CLOCHER, édifice ordinairement très-élevé, dans lequel on suspend les cloches. Il diffère du *campanile* (*V.* ce mot), en ce qu'il fait partie du corps d'une église, et que le campanile en est entièrement séparé. Il diffère de la *tour*, en ce qu'il se termine par une pyramide ou un toit apparent, et que la tour finit par une plate-forme. Saint-Roch, pourroit-on dire, a un *campanile*; Notre-Dame a des *tours*; l'abbaye Saint-Germain a des *clochers*. Le mot *clocher* vient de *cloche*; mais les étymologistes sont partagés sur la dérivation de ce dernier mot. Les Grecs et les Romains n'avoient point de *cloches* ni de *clochers*. Ils n'avoient que des grelots ou sonnettes qui étoient aussi en usage chez plusieurs autres peuples dans les cérémonies sacrées. Paulin, évêque de *Nola* en *Campanie*, paroît être le premier qui ait employé les sonnettes pour appeler les fidèles aux offices. Les noms de *nolæ* et de *campanæ* que les écrivains ecclésiastiques donnèrent depuis aux cloches, semblent prouver que l'église les adopta d'abord en Campanie. Il paroît cependant que les premières grosses cloches ne furent fabriquées qu'entre 605 et 610. Ce fut dans cette dernière année, que le son des cloches de l'église de Saint-

Etienne de Sens, mit en fuite l'armée de Clotaire II qui venoit l'assiéger; ce qui paroît indiquer assez qu'on ne les connoissoit alors que depuis peu de temps. Sens est une ville située en Champagne, et cette province est appelée en latin *Campania*. La date de l'invention des cloches sera celle des premiers *clochers*. Cette date ne remontant pas plus haut que l'an 600, on en peut conclure que les architectes gothiques n'ont eu d'autres modèles pour leurs clochers, que ceux qu'ils trouvoient dans leur imagination, et que c'est dans ce genre d'édifices qu'il faut le plus étudier leur génie. On distingue trois sortes de clochers : ceux qui sont placés sur le faîte du toit, et qui ne sont soutenus que par la charpente dont ce toit est composé; ceux qui commencent à la chute du toit, et qui sont portés par quelques piliers intérieurs de l'église; ceux enfin qui s'élèvent de fond, c'est-à-dire, dont on suit la construction depuis le sol jusqu'à la cime. La plupart de ceux de la première espèce sont fort simples, et remarquables par leur légèreté, leur position, et le nombre de leurs cloches. Parmi les plus ornés, on peut citer celui de la ci-devant Sainte-Chapelle à Paris. Les clochers de la seconde espèce, paroissant sortir d'un coin de l'édifice, n'offrent qu'une masse irrégulière et importune à l'œil, qui cherche en vain sur quelle base elle est fondée. Les clochers de la troisième espèce présentent un ensemble étonnant de délicatesse et de force, d'élévation et de solidité. Presque tous s'élèvent sur un plan carré jusqu'à une certaine hauteur, et là commence une pyramide circulaire ou à plusieurs pans. Ces pyramides s'appellent *aiguilles* ou *flèches*. Celle de S. Denys est une des plus anciennes de la France. Elle est surpassée en beauté par celle de Leictoure en Gascogne, où un escalier extérieur et sans rampe conduit à la pointe même où la croix est placée; les degrés de cet escalier tournant sur eux-mêmes, et diminuant toujours, composent eux seuls la flèche, qui par-là, représente une spirale. On vante encore les clochers de Reims et de Chartres. Mais celui de Strasbourg l'emporte sur tous, autant par sa hauteur que par l'exécution. *Erwin* de Steinbach en jeta les premiers fondemens le jour de S. Urbain, 1277. Celui-ci étant mort en 1318, son fils *Jean* commença à faire sortir la tour de terre. Il mourut en 1339. *Jean Hültz*, de Cologne, lui succéda, et conduisit l'ouvrage jusqu'à la plate-forme; mais étant mort en 1365, plusieurs architectes continuèrent alors l'entreprise. L'an 1439, la tour fut enfin achevée; on y posa une belle croix surmontée d'une statue de la Vierge, qui par la suite fut remplacée par un globe. Le portail a 240 pieds de haut; le clocher qui est à la gauche du spectateur, s'élève de 334 pieds au-dessus de ce portail. La hauteur totale de l'édifice est de 574 pieds, mesure de Strasbourg. Le clocher est octogone et flanqué de quatre tourelles, qui contiennent chacune un escalier, et se réunissent par un passage à la naissance de la pyramide. Cette pyramide est formée par sept retraites, et est terminée par une espèce de lanterne. Le clocher est entièrement à jour; le nombre des colonnes et des statues qui le décorent est prodigieux. Pendant le temps du fanatisme révolutionnaire, presque toutes ces statues ont été mutilées; on leur a abattu la tête sur-tout. La plus haute pyramide de l'Egypte, ne surpasse le clocher de la cathédrale de Strasbourg que de 25 pieds. On ne porte plus maintenant les clochers à cette élévation excessive et inutile. Ceux que l'on a érigés dans les temps modernes sont en forme de tour,

le plus souvent carrée. Une simple plate-forme les couvre (*Voyez* Tours). On a renoncé aux pyramides ou flèches qui attirent la foudre. La disposition et la décoration des clochers ont beaucoup tourmenté le génie des architectes modernes. Le Bernin avoit essayé d'en introduire sur la façade de l'église de S. Pierre. Les alarmes sur la solidité de cette construction décidèrent le pape à faire détruire la production de cet artiste, et préservèrent ce chef-d'œuvre d'être défiguré. On peut se convaincre du mauvais effet de ces édifices parasites, élevés au frontispice d'un temple, par les clochers que Christophe Wreen composa à l'imitation du Bernin, pour la façade de Saint-Paul à Londres. Les architectes anglais se sont particulièrement exercés dans la composition des clochers, qui sont devenus une partie principale des églises d'Angleterre. La manière dont on les y dispose et la place qu'ils y occupent, prouvent peut-être moins encore l'importance de ces édifices et le cas qu'on en fait, que le peu de goût des architectes. A Londres, le clocher occupe pour l'ordinaire le milieu de l'église, et très-souvent on en voit qui s'élèvent au-dessus d'un péristyle et d'un fronton, chose tout-à-fait invraisemblable. Jacques Gibbs, architecte anglais, et l'un de ceux qui ont le plus contribué au rétablissement et à la décoration de Londres, y a élevé un grand nombre de *clochers*, tous plus riches les uns que les autres, mais dont la disposition tombe dans le défaut qu'on vient de relever. On doit être choqué d'y trouver le beau péristyle de S. Martin, surmonté par un clocher d'une très-grande hauteur, et qui par cela même dégrade la vue du péristyle. Ce clocher a environ 160 pieds anglais d'élévation, lorsque le péristyle en a tout au plus 50. Le clocher de l'église de Sainte-Marie à Londres, dans le Strand, est un ouvrage des mêmes architectes. Il se compose d'une manière plus heureuse, il est vrai, avec la masse générale du temple; les ordres y sont employés avec beaucoup de magnificence; mais on ne le citera pas comme un modèle à imiter. Les dessins de clochers qui se trouvent dans les ouvrages de Gibbs ne sont pas plus heureux. Les préjugés vulgaires, le droit d'avoir un ou deux clochers, de les porter à telle ou telle hauteur, de les avoir à tel ou tel endroit, ont souvent contrarié les projets des architectes, et les ont obligés à donner malgré eux une mauvaise disposition à ces constructions. Un clocher dépare toujours un édifice sur lequel il est placé. Le meilleur parti seroit d'imiter en cela l'Italie, où les clochers sont toujours des édifices indépendans et séparés du temple. Cette méthode offre deux avantages; l'un de ne point embarrasser la construction, et sur-tout la décoration extérieure, de massifs dispendieux et de compositions insipides; l'autre est de pouvoir donner à ces tours isolées des proportions convenables et dans le choix desquelles l'art pourroit s'exercer avec succès, comme on en a des preuves en Italie.

Cloître, mot dérivé du latin *claustrum*, lieu clos. Sous ce nom on comprend et les galeries ou portiques couverts dans un monastère, où se promènent les religieux, et l'espace découvert, nommé *préau* ou *jardin*, que ces portiques environnent, et qui sert quelquefois de *cimetière*. Les cloîtres sont destinés à servir de promenade couverte, et à faciliter, dans tous les temps, une communication commode entre toutes les parties d'un couvent et l'église. Dans le plus grand nombre des communautés religieuses, le cloître est, après l'église, la partie la plus intéres-

sante, soit par la beauté ou la singularité de son architecture, soit par les peintures dont il est orné. Les plus anciens offrent une suite de portails gothiques, décorés d'une infinité de petites colonnes et d'ornemens découpés à jour, travaillés avec soin. En Italie, on voit plusieurs de ces ouvrages en marbre, ornés et incrustés de mosaïques. Parmi les cloîtres modernes, les uns sont de simples portiques d'arcades, soutenus par des piliers carrés et couverts par des voûtes d'arêtes simples. Les autres sont décorés d'ordres d'architecture. Les plus célèbres en ce genre, sont ceux des Chartreux à Rome et à Naples, celui de S. George à Venise. Quant à ceux qui sont ornés de peintures, les plus beaux sont ceux de l'*Annunziata*, et de *Santa-Maria-Novella* à Florence, et autrefois celui des Chartreux à Paris.

Cloître (voute en arc de), espèce de voûte à laquelle on a sans doute donné ce nom, parce que dans plusieurs couvens et monastères, les cellules des religieux sont voûtées de cette manière, et que les cellules sont toujours rangées autour des cloîtres. Ces voûtes ne peuvent convenir en aucune manière aux portiques dont on environne les cloîtres, parce qu'elles sont faites pour être renfermées par des murs, au lieu que les voûtes d'arêtes dont on a fait toujours usage pour les cloîtres, peuvent se soutenir sur quatre points seulement.

Clous; ils servoient chez les anciens, entr'autres usages, à la solidité et à l'ornement des portes. On employoit pour cet objet ordinairement des clous de bronze. Tels sont ceux dont étoient garnies les portes de bronze à Herculanum, et qu'on a placés aux trois côtés du piédestal sur lequel est élevé le cheval de bronze du cabinet de Portici. Les portes antiques de bronze du Panthéon sont garnies et renforcées dans toute leur étendue, de clous du même métal. Ils sont placés sur les montans et sur les traverses. Leurs têtes, ornées en manière de fleurons, indiquent qu'ils sont du nombre de ceux appelés *clavi capitati*. On en distingue de trois formes différentes, et rangées alternativement sur les montans. Ces têtes de clous ont jusqu'à cinq pouces de diamètre. Le cabinet des antiques de la bibliothèque nationale en possède deux. La plupart des portes des palais de Florence sont encore ornées de *clous*. Leurs têtes de fer ou de bronze font la principale décoration des panneaux.

Clypeus. *Voy*. Buste.

Cnisme, danse et air de danse qu'on exécutoit sur la flûte.

Cobalt. Les recherches du docteur Roux en 1760; l'analyse chimique, que le C. Darcet a faite depuis, de la couverte d'une figure ægyptienne du ci-devant cabinet de Sainte-Geneviève, ont suffisamment prouvé que les anciens Ægyptiens ont employé le cobalt dans leurs figures bleues de terre cuite. Théophraste dit en effet qu'un roi d'Ægypte avoit trouvé la méthode de faire du bleu ou du faux azur; la manière dont il parle de ce procédé, fait voir qu'il n'est point proprement question d'une pierre précieuse bleue, mais d'une substance colorante pour teindre les faïences, les émaux et les verres. Quand on lit que les ouvriers d'Ægypte employoient des sels alcalis et une espèce de gros sable, on peut présumer qu'ils savoient tirer, comme on le fait aujourd'hui, de la substance métallique du cobalt, une terre qui, étant mêlée de soude et de silex, se vitrifie aisément, et produit ce qu'on nomme maintenant le *bleu d'émail*.

Cochlea, porte des *caveæ* ou souterrains, où l'on renfermoit les animaux destinés aux combats des amphithéâtres.

Coco. Tous les cabinets d'amateurs de curiosités naturelles ont des noix de cocos sculptées par les Sauvages. Ce doit être un art très-ancien chez eux. Le cabinet de la bibliothèque nationale possède plusieurs cocos sculptés de cette manière; il y en a un qui par les figures et la couleur ressemble véritablement à un vase grec peint; mais il a été fait par des Sauvages. Rien ne nous apprend que les anciens aient sculpté le fruit du cocotier.

Coda; on appelle ainsi le passage qui termine un morceau de musique. Dans un canon infini, on donne ce nom au passage après lequel la répétition n'a plus lieu, et qu'on intercale lorsqu'on veut terminer le canon.

Cœlestin; pédale qu'on appliquoit autrefois très-fréquemment aux clavecins, et au moyen de laquelle on pouvoit produire un changement de son comme on fait aujourd'hui aux forte-piano. On ne fait presque plus d'usage du cœlestin.

Cœmeterium. *Voy*. Cimetière.

Cœnaculum, est quelquefois synonyme de *cœnatio* (*V*. ce mot); mais *cœnaculum* se prenoit ordinairement pour le dernier étage des maisons romaines. Dans les premiers temps de Rome, les bâtimens n'étoient composés que d'un rez-de-chaussée et d'un seul étage. Sur la fin de la république et sous les empereurs, les maisons s'accrurent avec le luxe des particuliers, et les étages se multiplièrent. Le plus élevé fut appelé *cœnaculum*, de la *cœna*, ou repas principal, qu'on y prenoit ordinairement le soir. Il y a des auteurs qui, d'après un passage de Juvénal, pensent que ce nom se donnoit aux logemens des étrangers et des pauvres citoyens. Les derniers étages des cirques, ceux qui s'élevoient au-dessus des gradins, étoient aussi appelés *cœnacula*. Ils étoient divisés en boutiques et en loges pratiquées au-dessus pour voir les jeux; les censeurs les louoient au profit du fisc.

Cœnatio; les Romains appeloient ainsi la salle à manger, placée quelquefois dans le bas de la maison, et souvent aussi dans l'étage supérieur. Dans la description d'une de ses maisons de campagne, Pline le jeune cite une grande salle à manger, qu'il appelle *cœnatio*, située dans la partie supérieure d'une tour, et qu'il distingue de quatre autres plus petites appelées *diætæ*. Cette *cœnatio* étoit destinée aux grands repas, occupoit tout le haut de la tour, et avoit la vue de la mer et de la campagne. Les quatre *diætæ*, dont deux étoient au-dedans, et deux au-dehors de la tour, étoient de petites salles à manger. Les Romains avoient des *cœnationes*, ou salles à manger, pour les différentes saisons, et ils les ornoient de décorations changeantes, afin de varier les sites à chaque service.

Cœnatiuncula (diminutif de *cœnatio*), une petite salle à manger.

Cœur; on appelle ainsi une figure triangulaire, arrondie à deux de ses angles, et avec un enfoncement dans la ligne du milieu; c'est la forme convenue pour représenter le cœur de l'homme, quoique ce ne soit nullement celle que la nature lui a donnée; cette forme est pourtant très-ancienne dans les arts. On la retrouve sur les médailles de *Cardia* dans la Chersonèse de Thrace; c'est un signe indicatif du nom de la ville qui signifie cœur. Les anciens n'ont pas fait comme les modernes un abus de ce signe; ça été dans le moyen âge et sur-tout dans le 16[e] siècle, lorsque le goût des emblèmes et des devises est devenu si multiplié, qu'on a représenté tant de cœurs enflammés, percés, unis, dans le ciel, etc.; on a été jusqu'à faire tenir le cœur sur la main pour indiquer la bonne-foi. Parmi les vitraux des Feuillans qui sont au-

jourd'hui au Musée des monumens français, on voit plusieurs religieux qui ont le ventre ouvert pendant leur sommeil, pour indiquer que Jean de la Barrière lit dans le cœur de ses religieux, et on y apperçoit le cœur figuré à la manière des peintres. Il n'y a pas d'allégorie plus ou moins fondée, dont cette figure du cœur n'ait été l'origine; enfin sa forme a été donnée à des gâteaux, à des biscuits, par une ridicule allusion à la douceur et à la bonté du cœur. On voit quelquefois dans les inscriptions romaines des mots séparés par des ornemens qu'on a pris souvent pour des cœurs; ce sont des feuilles de lierre auxquelles le pétiole manque.

Coffre de Cypselus; ce monument est un des plus anciens de l'art des Grecs; nous ne le connoissons que par la description que Pausanias nous en a laissée. L'histoire de Cypselus est rapportée d'après Hérodote dans mon *Dictionn. de Mythologie* au mot Labda. On y verra que le coffre dans lequel Cypselus avoit été caché et préservé de la mort, fut consacré par les Cypsélides dans le temple de Junon à Olympie. Cette caisse étoit ornée de reliefs, dont la description donnée par Pausanias, a fourni à M. Heyne le sujet d'une savante dissertation dont cet article est extrait. On pourroit d'abord mettre en doute que parmi les meubles de Labda, il y en ait eu un aussi beau, aussi orné de sculptures; il seroit plus vraisemblable de penser que ce coffre n'a été consacré dans le temple d'Olympie que par les descendans de Cypselus; mais dans cette supposition, on a lieu d'être étonné que l'histoire de la conservation de l'enfant de Labda n'y ait pas été figurée. Lorsqu'on se rappelle que dans les temps reculés de l'antiquité, comme on en trouve des exemples nombreux dans les poésies homériques, il y avoit dans presque chaque maison, surtout dans celles des personnes distinguées par leur rang et leurs richesses, une quantité plus ou moins grande de beaux vêtemens, de vases et de meubles, que l'on conservoit dans la partie la plus reculée ou la plus élevée de la maison, on ne sera pas éloigné de supposer également un trésor pareil dans celle de Labda, et de penser que la mère de Cypselus aura cru que son enfant seroit plus en sûreté dans un aussi beau meuble placé dans la partie la plus reculée de la maison. En supposant que cette caisse se trouvoit déjà dans la maison de Labda, ce coffre auroit une centaine d'années de plus que s'il n'a été consacré dans le temple de Junon que par les descendans de Cypselus. L'opinion de ceux qui attribueroient à Cypselus lui-même la consécration de cette caisse, pourroit être appuyée par la dévotion que Cypselus montra à l'égard du temple d'Olympie, en y consacrant une statue de Jupiter en or massif. Mais en adoptant même cette dernière opinion, ce coffre sera encore toujours un monument de l'art très-ancien chez les Grecs, et antérieur d'environ 24 ans à Pisistrate. Tout ce que Pausanias nous rapporte d'ailleurs de l'extérieur de ce coffre, nous prouve sa haute antiquité. Il étoit de bois de cèdre, et orné de figures en relief exécutées en or et en ivoire, ou en bois de cèdre. Il paroît que dans ces temps reculés, on aimoit ce mélange que le goût épuré rejette avec raison de masses différentes dans un même ouvrage. Le bois que les anciens appellent *cèdre* étoit une espèce de pin, recommandable pour les ouvrages de l'art par sa dureté, sa solidité et la finesse de ses fibres. Dans un climat aussi heureux que celui de la Grèce méridionale, les ouvrages en bois devoient durer fort long-

temps ; on en voit même dans nos églises qui ont une durée de beaucoup de siècles (*Voy*. Bois et Cèdre). Pausanias ne s'explique pas clairement sur la forme qu'avoit ce coffre. L'opinion la plus probable est qu'il avoit celle d'un carré long, ce qui forme cinq côtés, ainsi que le dit Pausanias; savoir, deux côtés longs, deux petits côtés en haut et en bas, et le couvercle ou la partie supérieure, quoique Pausanias ne le désigne pas expressément. On doit regretter que cet auteur n'ait donné aucuns détails sur les dimensions de ce coffre ou des figures qui y sont représentées. Comme ces figures étoient d'or et d'ivoire, on peut présumer que le coffre entier n'avoit guère que quatre pieds de longueur et deux de largeur. Les sujets représentés sur cette caisse paroissent avoir occupé des compartimens séparés les uns des autres. Pausanias commence sa description, du côté *d'en-bas*, selon son expression. Cela ne peut pas s'entendre du côté qui formoit le fond, car on n'auroit pas pu l'appercevoir. C'étoit sans doute le petit côté qui faisoit face à ceux qui entroient dans le temple. Ce côté contenoit cinq compartimens; le second douze, le troisième offroit un combat et ne formoit qu'une seule et grande représentation; le quatrième côté peut se réduire à douze compartimens, et le cinquième à cinq comme le premier. Il est donc naturel de penser que le deuxième et le troisième côté doivent être regardés comme les côtés longs; le troisième pour le couvercle, et le premier et le cinquième comme les petits côtés du coffre. Les figures étoient accompagnées de différentes inscriptions; quelquefois il n'y avoit que des noms, quelquefois des vers ou des distiques entiers. Cette coutume de mettre des inscriptions sur les monumens des arts, est assez conforme à ce que Pausanias nous rapporte d'autres ouvrages également ornés d'inscriptions. Il nous en reste encore de semblables; tels sont la *table iliaque* (*Voy*. Table); *l'Apothéose d'Homère* (*V*. Apothéose). Pausanias ne nous a pas conservé toutes les inscriptions de la caisse, parce qu'il y en avoit plusieurs en caractères anciens, c'est-à-dire, dont la forme avoit changé insensiblement, au point qu'ils étoient entièrement illisibles pour ceux qui n'en avoient pas fait une étude particulière. Quelques-unes de ces inscriptions étoient aussi écrites en boustrophedon.

Le premier des petits côtés contenoit, comme il a été dit, cinq compartimens, dans lesquels étoient représentés les sujets suivans : 1°. La course de Pélops et d'Œnomaüs. L'un et l'autre étoient dans des biges; les chevaux de Pélops étoient ailés, pour désigner leur vîtesse; Pélops tenoit Hippodamie dans ses bras; cette course se voyoit ainsi figurée sur le fronton du temple de Jupiter à Olympie, et sur d'autres monumens; 2°. le départ d'Amphiaraüs pour aller au siége de Troie; on voyoit dans ce second compartiment la maison d'Amphiaraüs, sous la porte de laquelle une vieille inconnue tenoit le jeune Amphiloque dans ses bras. Devant la maison étoit Eriphyle tenant le collier pour lequel elle trahit son époux; à côté d'elle ses filles Eurydice et Demonassa, et son fils Alcmæon. Baton, l'Aurige d'Amphiaraüs, y étoit figuré tenant d'une main la bride des chevaux, et de l'autre une lance. Amphiaraüs lui-même ayant un pied placé dans le char, tenoit l'épée nue dans la main et se tournoit vers Eriphyle, comme s'il ne pouvoit s'empêcher de se venger sur elle; 3°. les jeux et les combats célébrés en l'honneur de Pélias, ainsi que les spectateurs; 4°. Hercule tuant l'hydre de Lerne; 5°. Phinée et les fils de Borée qui chassent les Harpyies.

Le second côté, qui étoit l'un des deux côtés longs, contenoit les douze sujets suivans : 1°. La nuit, sous les traits d'une femme, tenant dans ses bras la mort et le sommeil, figurés sous les traits d'un jeune garçon noir, et d'un jeune garçon blanc, l'un et l'autre ayant les jambes croisées; 2°. *Dikè* ou la Justice, sous les traits d'une jeune femme qui frappe et entraîne *Adikia*, ou l'Injustice, figurée sous les traits d'une femme laide; 3°. deux femmes qui pilent des herbes magiques; vraisemblablement Medée et une des filles de Pelias; 4°. Idas qui enlève Marpessa; 5°. Alcmène recevant des présens de Jupiter qui se présente à elle sous les traits d'Amphitryon; 6°. Ménélas menaçant Hélène de la tuer, après la prise de Troie; 7°. Médée et Jason, l'un et l'autre assis; à côté se tient Vénus; 8°. Les Muses qui chantent, ainsi qu'Apollon; 9°. Atlas portant le ciel, et tenant les pommes qu'Hercule lui demande. La figure d'Hercule étoit remarquable, parce qu'il tenoit l'épée nue au lieu de la massue, ou de l'arc et des flèches dont il est armé ordinairement; 10°. Mars armé emmenant Vénus; 11°. Thétis, et Pélée qui la demande en mariage; selon la tradition mythologique, Thétis prit différentes formes effrayantes pour éviter son mariage avec Pélée. Dans ce bas-relief, l'artiste avoit figuré sa transformation en serpent, par un reptile qui s'élançoit de la main de Thétis sur Pélée, au moment où celui-ci vouloit la saisir; 12°. Les Gorgones qui poursuivent Persée: cette représentation étoit remarquable, parce que les Gorgones étoient figurées avec des ailes.

Le troisième côté, qui paroît avoir été le couvercle, représentoit un combat; on y distinguoit des combattans à pied, et des chars de guerre. Quelques-uns étoient figurés au moment où ils combattoient encore; d'autres au moment où ils se reconnoissoient et s'embrassoient. Selon Pausanias quelques-uns croyoient y voir les Æloliens sous la conduite d'Oxylus, venant attaquer les anciens Eléens; d'autres y voyoient la bataille des Pyliens et des Arcadiens près de Phigalea sur le Jardanus. Pausanias y voit la réception de Mélas chez Aletas.

Sur le quatrième côté, qui étoit le second côté long, il y avoit les douze sujets suivans : 1°. Borée enlevant Orithyie; la figure de Borée, au lieu d'avoir des pieds, étoit terminée en queue de serpent, comme sont figures les géants; 2°. Hercule tuant Geryon aux trois corps; 3°. Thésee avec la lyre, et Ariadne avec la couronne; 4°. Achille et Memnon qui combattent ensemble; auprès d'eux sont Thétis et l'Aurore, leurs mères; 5°. Mélanion et Atalante, fille de Jasus; cette dernière avec un faon : ce fut elle qui assista à la chasse du sanglier de Calydon; 6°. Ajax et Hector qui combattent ensemble. Au milieu d'eux se trouve la Discorde; 7°. les Dioscures, au milieu d'eux Hélène; en bas Æthra; ce compartiment représentoit donc la délivrance d'Hélène qui, dans sa première jeunesse, avoit été enlevée par Thésée et amenée à Athènes; 8°. le combat de Coon et d'Agamemnon sur le corps d'Iphidamas, fils d'Antenor; sur le bouclier d'Agamemnon on voyoit la Terreur, figurée avec une tête de lion : ce combat est décrit dans les poëmes homériques; 9°. le jugement de Pâris; auprès on voyoit Diane ailée avec une panthère et un lion; 10°. Ajax qui enlève Cassandre; 11°. Polynice tué par Etéocle; auprès d'eux on voyoit la *Ker*, ou le Destin inévitable de la mort (Voy. *Dictionnaire Mythologique* au mot Ker); 12°. Bacchus barbu dans une grotte; il étoit vêtu d'une robe longue, et tenoit un vase

d'or dans la main; autour de lui on voyoit des vignes, des pommiers et des grenadiers.

Le cinquième côté ou le second côté étroit*, représentoit les cinq sujets suivans : 1°. une femme endormie sur un lit dans une grotte avec un homme; Pausanias pense que c'est Ulysse et Circé, parce qu'on voyoit quatre servantes devant la grotte, nombre conforme à celui indiqué dans Homère, et parce que les occupations de ces quatre servantes conviennent à ce qu'Homère en dit. La grotte cependant ne convient pas au sujet de Circé, qui habitoit un palais au milieu des bois. Il paroît plutôt que c'est Ulysse et Calypso qui en effet habitoient une grotte; 2°. un Centaure, dont les pieds de devant étoient des pieds d'homme, peut-être c'étoit Chiron; 3°. Thétis qui reçoit de Vulcain des armes pour son fils; 4°. Nausicaa avec une de ses esclaves, sur un char attelé de mulets; 5°. Hercule tuant les Centaures à coups de flèches.

Pausanias n'a pas pu savoir quel est l'artiste à qui on devoit ce monument; mais il pense que les inscriptions étoient l'ouvrage d'Eumelus le corinthien, à cause du chant ou prosodion qu'il avoit composé sur l'île de Délos pour les Messéniens. Si cette conjecture de Pausanias est fondée, l'antiquité de la caisse de Cypselus remonte à quelques siècles plus haut; car ce poëte a vécu vers le commencement de la première guerre des Messéniens, environ 742 ans avant l'ère vulgaire.

Les sujets figurés sur ce coffre n'ont entr'eux aucun rapport; tous sont pris des mythes de l'antiquité, et choisis vraisemblablement dans les poëtes du temps, mais de la manière la plus arbitraire. La même observation peut s'appliquer à tous les ouvrages en relief d'une haute antiquité, qui existent encore ou dont nous avons des descriptions; toutes les fois que l'artiste y a figuré différens sujets, ils n'ont aucun rapport entr'eux. Cet usage a même été observé par les artistes suivans, dans leurs ouvrages, tels que les sarcophages, les urnes, les patères, les vases. Cela peut venir ou de ce que ces ouvrages n'ont pas été exécutés par de grands artistes, ou de ce que les artistes ont voulu travailler dans le goût antique; ou, ce qui est encore plus probable, de ce qu'ils ont copié des ouvrages plus anciens, mais sans l'intelligence convenable. Chaque artiste s'exerçoit sans doute à dessiner et à modeler des ouvrages antiques. Les urnes et les sarcophages ont été exécutés en nombre et d'avance par les artistes, pour les vendre à ceux qui en avoient besoin (*V*. Sarcophage). Plus les monumens sont d'une antiquité reculée, et plus les représentations se rapprochent d'une espèce d'écriture figurée et symbolique. Dikè qui frappe Adikia, la Nuit tenant la mort et le sommeil dans ses bras, la Discorde placée au milieu d'Ajax et d'Hector, la Terreur sur le bouclier d'Agamemnon, le Destin de la mort ou la Ker à côté d'Etéocle et de Polynice, sont en quelque sorte une véritable écriture figurée et symbolique; mais pour cette même raison les inscriptions qui se plaçoient à côté des figures dans les ouvrages anciens de l'art, n'en étoient que d'autant plus nécessaires.

Colarin. *Voy*. Ceinture.

Colifichet; ornemens futiles en eux-mêmes, et employés d'une manière oiseuse et parasite. Ce nom s'emploie principalement dans l'architecture, et convient autant à la forme et à la composition des ornemens, qu'à leur emploi. C'est dans le gothique sur-tout que le goût des colifichets se fait remarquer. En se rappelant les culs-de-lampes, les fleurons découpés avec plus d'artifice que d'art, les clefs pendan-

tés, les filigranes, les dentelles dont les plafonds et les piliers des édifices gothiques sont couverts, on aura la meilleure définition pratique du mot *colifichet*. Dans le langage familier des arts, ce mot devient quelquefois un adjectif; on dit un édifice, un goût colifichet. Ce goût se fait reconnoître par une trop grande prétention à l'élégance, à la légèreté, à la parure, par des formes trop variées, par un emploi immodéré d'ornemens, par une affectation de plaire, et une recherche qu'on pourroit appeler la coquetterie de l'art. L'architecture moderne n'est pas exempte de reproches à cet égard. Pour purger l'architecture de tout ce superflu d'ornemens, il faudroit n'en admettre aucun qui ne soit significatif en lui-même, et par rapport à l'édifice où on l'applique, ou bien qui ne soit requis impérieusement par le caractère du monument, par l'harmonie oculaire, par l'effet qu'il doit produire, et le genre d'impression qu'il doit exciter. Tout ornement dont on ne peut justifier ainsi l'emploi, devient un *colifichet*.

Colisée, Coliseum; nom du plus grand amphithéâtre de Rome et de l'univers. Il fut ainsi appelé par corruption de *colosseum*, suivant les uns, à cause du colosse de Néron, qui étoit dans le voisinage; suivant les autres, et plus probablement, à cause de sa grandeur colossale et gigantesque. Placé au milieu des sept collines de Rome, cet édifice égaloit le sommet des plus hautes. Selon Juste Lipse, ses gradins contenoient 87 mille personnes. Fontana, en ajoutant seulement 10 mille places sur les portiques placés au-dessus des gradins, et 12 mille dans les autres enceintes, tant du bas que du haut, où l'on plaçoit des sièges portatifs, a trouvé que 109 mille spectateurs pouvoient y voir à l'aise les jeux et les combats de l'arène. Vespasien commença la construction de cet édifice immense, dont les ruines excitent encore aujourd'hui l'admiration. Il choisit l'emplacement de cet amphithéâtre au milieu de la ville, parce qu'Auguste avoit déjà eu le projet d'y construire un édifice pareil; mais il mourut avant d'avoir terminé cette construction. Elle ne fut achevée que sous Titus son fils et son successeur. Celui-ci en fit la consécration sous son nom, parce qu'il en avoit bâti la plus grande partie. A cette occasion on y donna des combats d'animaux féroces, et après la fin des jeux on conduisit de l'eau dans l'intérieur de l'amphithéâtre pour donner une naumachie. En mémoire de cette construction le sénat fit frapper deux médailles, l'une du vivant de l'empereur, l'autre peu de temps après sa mort. On voit sur leur revers cet amphithéâtre. Sous le règne de Domitien on frappa une médaille semblable. Plusieurs autres empereurs ont eu soin de restaurer cet amphithéâtre; Antonin le Pieux le répara, Elagabale le fit rétablir après les dégradations qu'y avoit causées une tempête sous le règne de Macrin. Alexandre Sevère acheva ce qu'Elagabale avoit commencé; c'est pourquoi on frappa encore alors quelques médailles dont le type est ce même amphithéâtre. Le revers d'une médaille de Gordien offre également l'amphithéâtre; il paroît d'après cela que cet édifice a été restauré pendant ce règne. Depuis ce temps l'amphithéâtre de Titus est tombé de plus en plus en ruines; il n'y a que Théodoric qui, à ce qu'on peut croire, ait pris soin de le sauver de la fureur des Barbares; c'est du moins à lui que beaucoup d'édifices à Rome doivent leur conservation. C'étoit le seul édifice de ce genre qu'il y eût à Rome: l'amphithéâtre de Taurus avoit été détruit sous Néron, et l'amphithéâtre *Castrense*

étoit trop petit pour entrer ici en ligne de compte; il ne servoit qu'aux jeux de gladiateurs que la garde de l'empereur y donnoit quelquefois. Au surplus les anciens auteurs, en parlant des jeux qui y avoient lieu ou de la restauration de cet édifice, ne le désignent que par le nom générique d'amphithéâtre, sans le déterminer plus specialement, ce qu'ils auroient sans doute fait, si Rome avoit eu plusieurs amphithéâtres. *Voy.* AMPHITHÉATRE.

On a observé que depuis le *podium* jusqu'au mur extérieur de l'amphithéâtre, il y a une distance correspondante à la hauteur totale de l'édifice. Toute la longueur de l'amphithéâtre prise sur le grand diamètre est de 554 pieds, hors-d'œuvre; sa largeur sur le petit diamètre est de 455 pieds. La ligne elliptique qui fait la circonférence extérieure, donne 1763 pieds, la superficie qu'occupoit l'amphithéâtre en-dedans de cette ligne elliptique est de 35,040 pieds. L'espace de l'arène est dans son grand diamètre de 281 pieds, et dans son petit de 178 pieds 9 pouces. Tout le tour elliptique du cercle extérieur est divisé par 80 piliers, larges de 6 pieds 10 pouces et demi, du milieu desquels saillent 80 colonnes à demi engagées, dont le diamètre excède de 2 pieds 9 pouces le mur dans sa circonférence totale. Dans cette première enceinte on compte 80 arcs, dont 76 étoient destinés au passage public; les 4 autres qui se correspondoient aux extrémités du grand et du petit diamètre étoient réservés. Toutes ces arcades formoient la première galerie, et de cette manière rien, dans ce circuit immense, ne pouvoit gêner la circulation. Le second rang de portiques est également formé de 80 arcades correspondantes aux premières; il formoit la seconde galerie, dégagée également dans tout son pourtour. De cette seconde galerie partoient seize branches d'escaliers ainsi que ceux de retour de la première montée et ceux qui débouchoient dans les promenoirs de l'étage supérieur, et qui recevoient le jour des trois galeries. Le troisième promenoir également elliptique, étoit compris entre les grands escaliers et les plus petits; il avoit un passage libre dans tout son circuit. De ce troisième promenoir se détachoient seize autres escaliers, plus petits, qui menoient aux premiers vomitoires, et à la première montée, vers le *podium*. Entre les 16 montées, il y avoit 52 ouvertures appelées *cunei*, qui facilitoient le passage au peuple. Quatre entrées disposées en manière de doubles portiques, étoient particulièrement réservées à l'empereur, aux sénateurs et aux personnes de marque, et aboutissoient aux places de réserve et de distinction; toutes les autres servoient de passage au peuple pour descendre dans la *cavea*. La fin des escaliers aboutissoit à un promenoir qui se trouvoit entre ces escaliers et le *podium*. Il étoit percé de trous, et d'ouvertures fermées par des barres de fer, qui répondoient aux loges où l'on tenoit les animaux pour être plus à portée de les lâcher promptement dans l'arène. Ce promenoir étoit particulièrement destiné à ceux qui étoient employés ou condamnés au service de l'arène, et au soin des animaux. Le milieu étoit occupé par l'arène où se faisoient les combats (*Voyez* ARÈNE). Cette arène se sabloit, afin que le sang des bêtes ou des gladiateurs s'y imbibât et disparût promptement. Chacune des arcades qui composoient la circonférence de l'amphithéâtre étoit numérotée, pour qu'on eût la facilité de se reconnoître dans un cercle immense et uniforme. L'élévation extérieure de cet amphithéâtre est composée de quatre ordres. Le rang de por-

tiques inférieur est orné de colonnes doriques, entre les pieds-droits des arcades. Ces colonnes ainsi que les piliers des arcades, portent sur un soubassement de quatre marches. Le second ordre de portiques est orné de colonnes ioniques posant sur un stylobate continu; le troisième rang l'est de colonnes corinthiennes, ayant un semblable stylobate; le quatrième ordre de pilastres aussi corinthiens, dont le socle très-haut pose sur un stylobate plus élevé encore.

La proportion, l'ensemble et la distribution de tout l'édifice offrent à l'œil un spectacle imposant, un tout harmonieux. La masse totale est si belle qu'elle ne permet pas d'appercevoir de légères imperfections, qui résultent probablement, plutôt du défaut d'exécution, et de la précipitation avec laquelle cet ouvrage a été conduit, que de la faute de l'architecte. Dans la manière dont les profils sont dirigés et suivis, on remarque beaucoup d'irrégularité et d'incertitude; ce qui semble annoncer qu'on n'a pas apporté beaucoup de temps, ni de soin à la perfection de ces détails. Toute la hauteur de cet édifice est d'environ 156 pieds. Pour garantir les spectateurs des injures de l'air, on tendoit au-dessus de la partie circulaire des gradins une grande toile. Quant à la partie intérieure de cet amphithéâtre, elle est tellement ruinée, qu'on ne sauroit affirmer bien positivement quelle étoit sa disposition. Les portes des loges appelées *caveæ*, étoient ouvertes dans un mur qui entouroit l'arène, et sur ce mur étoit pratiquée une avance en forme de galerie, qu'on appeloit *podium*; on entouroit celui-ci de colonnes et de balustrades; c'étoit la place des sénateurs, des magistrats, des empereurs, de celui qui donnoit le spectacle. Quoique le *podium* fût élevé de 12 à 15 pieds, cette hauteur n'auroit pas aussi pour garantir des éléphans, des lions, des léopards et autres bêtes féroces; c'est pourquoi le devant étoit garni de rêts, de treillis, de gros troncs de bois ronds et mobiles, qui tournoient verticalement sous l'effort des bêtes qui vouloient y monter. Quelques-unes cependant franchirent ces obstacles; et ce fut pour prévenir cet accident, qu'on pratiqua des *euripes* ou fossés pleins d'eau, tout-autour de l'arène, pour écarter les bêtes du podium. Les gradins étoient au-dessus du podium; il y en avoit de deux sortes; les uns destinés pour s'asseoir, les autres plus bas et plus étroits pour faciliter l'entrée et la sortie des premiers. Les gradins pour s'asseoir étoient circulaires; ceux qui servoient d'escalier, coupoient les autres de haut en bas. Ces gradins formoient les précinctions ou *baltei*. Les avenues que Macrobe appeloit *vomitoria*, sont des portes au haut de chaque escalier, auxquelles on arrivoit par les routes couvertes des galeries. Les espaces contenus entre les précinctions et les escaliers, s'appeloient *cunei*, des coins. On avoit pratiqué deux sortes de canaux, les uns pour décharger les eaux de pluie, d'autres pour transmettre des liqueurs odoriférantes, une infusion de vin et de safran.

COLLATÉRAL, se dit ordinairement en architecture, ou des bas-côtés qui accompagnent une grande nef, ou des allées placées à côté d'une plus grande dans un jardin.

COLLÈGE, grand bâtiment, destiné principalement à l'instruction de la jeunesse. Il consiste ordinairement en une ou plusieurs vastes cours, environnées de bâtimens où sont les lieux d'étude, d'exercice, de récréation, les dortoirs, réfectoires et autres pièces de même genre. L'Italie possède plusieurs colléges qui sont des monumens remarquables par leur disposition et

la beauté de leur construction. A Rome, le collège romain, ci-devant des Jésuites, bâti par Ammanati, un des plus grands architectes de l'Italie, est un vaste édifice situé sur une assez grande place. Son caractère est assez conforme à la simplicité que semble demander cette espèce de monument. Sa longueur est de 450 palmes, sa hauteur de 120, sans comprendre l'attique. La grande cour est une des plus belles de Rome; elle a deux étages de portiques en arcades, décorés de pieds-droits et de pilastres; elle est vaste, aérée et de la meilleure disposition. Sous ces galeries en portiques sont rangées les classes ou salles d'études. Rome renferme plusieurs édifices auxquels on donne le nom de collèges : tels sont ceux de la Propagande, de la Sapience. Ce dernier est un des beaux édifices de Rome. A Gênes, il y a un magnifique collège, qui, à proprement parler, n'est qu'un palais dans le goût de ceux qui ornent cette ville. Il avoit été la demeure des Balbi, et fut donné par cette puissante famille aux Jésuites, pour y établir leur maison d'éducation. On n'y trouve donc aucun des caractères qui conviennent aux édifices de ce genre. Parmi les neuf collèges qu'on comptoit autrefois à Paris, il n'y en avoit point qui eussent mérité de fixer l'attention d'un homme de goût. C'est en Angleterre qu'on trouve tout ce que la raison, la commodité, la magnificence même peuvent faire de plus, en se réunissant, pour la salubrité et la décoration de semblables édifices. Les universités de Cambridge et d'Oxford offrent les plus beaux monumens en ce genre. Dans la première de ces villes on compte 16 collèges et 25 dans la seconde. Comme la fondation de la plupart de ces édifices remonte à une époque assez ancienne, ils sont bâtis en grande partie, sur-tout à Cambridge, dans le goût gothique. Plusieurs cependant y ont été reconstruits depuis un siècle, dans le genre de l'architecture antique. On peut citer entr'autres celui de la Trinité. La ville d'Oxford compte dans le nombre de ces collèges plusieurs beaux édifices : tels sont le *Queen-College* ou *Collège de la Reine ;* le *New-Collège* ou *Collège nouveau ;* le *collège de Christ-Church* qui est un des plus magnifiques d'Oxford.

Collier; les Ægyptiens portoient des colliers; le plus grand nombre de leurs statues, même celles des hommes et des divinités en sont ornées; souvent ces colliers sont incrustés en argent sur les statues de bronze. Les femmes grecques et romaines aimoient à s'en parer, sur-tout dans les festins et dans les danses. Les Espagnols portoient des colliers de fer. Les Romains appeloient les colliers *torques* et *collare*. Le mot *torques* désignoit ces colliers que les généraux romains distribuoient solennellement aux soldats qui s'étoient distingués par leur bravoure, et qu'on nommoit pour cela *milites torquati*. Ces *torques* étoient fréquemment en or; selon Pline, les auxiliaires et les étrangers recevoient des *colliers d'or*, et ceux des simples citoyens n'étoient que d'argent. Les Gaulois se paroient dans leurs armées de colliers d'or. Manlius reçut le surnom *Torquatus*, à cause d'un semblable ornement qu'il enleva à un Gaulois après l'avoir tué dans un combat singulier. Le *collare* étoit un instrument de supplice, comme le carcan des peuples modernes. On le donnoit principalement aux esclaves qui s'étoient sauvés de leurs ateliers et qui avoient été repris. Il existe de ces colliers sur lesquels il y a une inscription qui indique le nom du maître de l'esclave, sa demeure, et une invitation à ceux qui arrêteroient l'esclave, de le ramener chez son maître.

Pour revenir au collier, consi-

déré comme un objet de parure, les plus anciens monumens, tels que les vases grecs, nous offrent très-souvent des figures de divinités parées d'un collier; non-seulement Vénus et Ariadne ont cet ornement; Minerve elle-même coiffée du casque a souvent le cou accompagné d'un collier. Ce collier est composé le plus ordinairement de grains ronds enfilés; souvent aussi de glands; quelquefois on remarque le fruit dans sa cupule, d'autres fois le fruit est tronqué; il ne subsiste que la portion vers la cupule. Il reste encore des colliers romains antiques, ils sont formés comme les nôtres, d'un assemblage de petites plaques de différentes formes, retenues par des anneaux. J'en ai vu dont chacune de ces plaques a la forme d'un phallus, d'autres ne sont que de simples chaînes. CAYLUS dans son *Recueil*, GUATTANI dans ses *Monumenti inediti*, ROCCHEGGIANI et WILLEMIN dans leurs *ouvrages sur le Costume*, ont publié plusieurs colliers. Cet ornement étoit si cher aux femmes grecques, qu'il est devenu le sujet de plusieurs mythes. Le collier d'Eriphyle et celui d'Hélène ont été sur-tout célèbres dans l'histoire héroïque. *V.* mon *Dictionn. de Mythologie* aux mots ALCMÆON, ERIPHYLE, AMPHIARAÜS, HARMONIA, COLLIER.

L'usage des colliers s'est transmis jusqu'à nous, mais il a reçu de grandes modifications, sur-tout depuis la découverte de la taille du diamant. On les fait à plusieurs rangs plus ou moins larges, et plus ou moins espacés; dans le dernier siècle on se contentoit souvent d'un collier de velours ou de ruban noir, qui, par sa couleur, faisoit ressortir la blancheur de la peau.

COLLIER DE PERLES ou D'OLIVES; petits ornemens qui se mettent au-dessous des oves, et qu'on nomme autrement *chapelet* ou *pâtre-nôtres*.

COLLIER. *Voy.* CEINTURE.

COLLOBIS, nome des Grecs pour la cithare.

COLOMBIER, espèce de pavillon rond ou carré, qui a des boulins ou des trous dans toute sa hauteur, pour les pigeons qu'on y élève.

COLONIALES. *Voy.* MÉDAILLES.

COLONNADE; on peut donner ce nom à tout assemblage nombreux de colonnes, soit qu'elles aient été destinées à l'usage et à la commodité du peuple, soit qu'elles ne servent que de décoration aux monumens; cependant on ne l'applique point en général aux colonnes qui forment les frontispices des temples et des autres édifices (*Voy.* PÉRISTYLE). Les colonnades peuvent avoir toutes les formes possibles; elles peuvent orner l'intérieur des édifices, comme se réserver pour la décoration des extérieurs; elles peuvent faire partie des monumens, comme être elles-mêmes des monumens isolés. Aucun peuple n'a fait un plus grand, ni un plus magnifique usage des colonnes que les Ægyptiens. Presque tout l'intérieur des temples étoit une suite de colonnades de diverses formes et de diverses proportions; les colonnes y formoient des avenues, et si l'on peut dire, des forêts, tant elles y étoient multipliées (*V.* COLONNES p. 310, et ARCHITECTURE ÆGYPTIENNE). Les temples des Grecs avoient aussi de belles colonnades; car on ne sauroit donner d'autre nom à ces ailes de colonnes, qui formoient la décoration extérieure des temples périptères. Mais ce qu'on appeloit les grands temples offroit encore de plus belles et de plus nombreuses colonnades. On veut parler de ces enceintes qui composoient l'*area* ou cour du temple, et dont nous avons un petit modèle dans le temple d'Isis à Pompéii, un plus grand dans celui de Sérapis à Pouzzol, et dont les restes du temple de Jupiter Olympien, à Athènes, nous ont conservé le plus magnifique exemple. Il est

peu de villes antiques qui, après les ravages du temps et de la barbarie, étalent encore un aussi grand luxe de colonnades, que les villes de *Balbeck* et de *Palmyre*. Rien n'a sans doute été plus riche, ni plus somptueux, que la grande colonnade qui sert d'enceinte au grand temple de Palmyre. On doit de grands éloges au Bernin pour la belle disposition des deux colonnades qui forment la place de S. Pierre, et conduisent à ce temple. Elle fut commencée en 1661, sous le pape Chigi. On regrette que le Bernin ait fait dans cet édifice un peu trop d'usage de gros pilastres quadrangulaires. Quatre rangées de colonnes doriques forment dans chaque colonnade trois allées dont celle du milieu est assez large pour que deux voitures y passent. On compte dans chaque colonnade 24 pilastres et 140 colonnes de pierre de travertin élevées sur trois degrés; elles ont 40 pieds de hauteur, y compris les chapiteaux et les bases. Elles soutiennent un entablement ionique, surmonté d'une balustrade au-dessus de laquelle on a placé 88 statues de saints et de saintes. Ces figures ont 15 pieds et demi avec leur base, et elles donnent au total de l'édifice 65 pieds de hauteur au-dessus du pavé de la place. L'allée du milieu plus large que les deux collatérales, est voûtée; les deux autres sont plafonnées et formées par de grands caissons qui ont toute la largeur de l'entrecolonnement. Le P. Bonani qui a voulu évaluer la dépense de cette colonnade, la fait monter à 850 mille écus romains, ou plus de quatre millions et demi de notre monnoie. On appelle *colonnade polystyle*, celle dont les colonnes sont si nombreuses qu'on ne les peut compter d'un seul aspect; telles sont les colonnades de Palmyre, de Balbeck, de S. Pierre. La *colonnade de verdure* est une suite de colonnes faites avec des arbres et de la charmille à leur pied. L'orme est de tous les arbres le plus propre à cet usage.

COLONNES; les figures des premières divinités étoient informes; la Junon de Thespis, la Diane Patroa, le Jupiter Milichius de Sicyone, la Vénus de Paphos n'étoient que des pyramides ou des colonnes. (*Voy.* aux articles MODIUS et TUTULE, et dans le Dictionnaire de Mythologie JUNON de *Samos*, comment cette colonne est devenue une statue, et le signe qui s'en est conservé).

COLONNE, en latin COLUMNA; ce mot dérive de *columen*, soutien. Il désigne une espèce de pilier de figure circulaire, composé d'un corps qu'on appelle *fût*, d'une tête qui se nomme *chapiteau*, et d'un pied qui s'appelle *base*. Le chapiteau est surmonté de l'*entablement*, qui se compose de l'*architrave*, de la *frise* et de la *corniche* (*Voy.* ces mots). L'origine des colonnes remonte aux temps les plus éloignés. Sans la faire dériver avec *Laugier* et d'autres des premières cabanes construites par les hommes, on sait que, même chez les nations civilisées, les habitations des particuliers n'étoient que de misérables constructions à une époque où ces mêmes nations ont construit des temples magnifiques. Les temples doivent avoir été les premiers édifices auxquels on aura appliqué des colonnes, parce que ce furent les premiers auxquels on voulut donner un extérieur imposant. La nécessité de soutenir le toit et le plafond d'un édifice d'une certaine étendue exigea des soutiens perpendiculaires. Dans les pays abondans, comme la Grèce, en bois de construction, il étoit naturel de se servir de troncs d'arbres, et c'est pourquoi les règles des ordres de colonnes qui nous ont été transmises par les Grecs, sont dérivées de l'art de bâtir en bois, art susceptible de règles fixes à cause de la forme dé-

terminée des troncs d'arbres, tandis que la pierre peut prendre toutes les formes qu'on veut lui donner, sans en avoir aucune à elle; les colonnes de pierre des Grecs, leurs entablemens et les ornemens qui y sont appliqués, les *triglyphes*, les *corbeaux*, les *modillons*, et les *dentelures* (*Voy.* ces mots), montrent suffisamment qu'ils doivent leur origine aux parties nécessaires et essentielles d'un édifice à colonnes de bois. Pausanias dit assez positivement que dans les temps les plus anciens, les constructions des Grecs étoient faites en bois; il parle nommément d'un temple de Neptune en Arcadie, construit en bois; et il dit avoir vu des colonnes de bois dans trois temples, l'un à Elis, et deux à Olympie (*Voy.* Bois). Il est très-probable que les constructions des Phœniciens étoient aussi faites en bois, et avec des colonnes tirées en grande partie du Liban. Ce que nous savons du temple de Jérusalem et du palais du roi Salomon, confirme cette conjecture (*V.* Architecture Phœnicienne, p. 58.). Dans les pays privés, comme l'Ægypte, de bois de construction, il fallut faire les colonnes en pierre. Dans les temps reculés, ces colonnes ne pouvoient être que des soutiens grossièrement taillés; ces supports ne se changèrent en colonnes élégantes que peu à peu, à mesure qu'on fit des progrès dans l'art de travailler la pierre. En examinant avec attention les édifices des Ægyptiens dont Pococke, Norden, Denon, etc. nous ont donné des figures, on se convaincra aisément qu'ils n'ont jamais pu être une imitation de constructions en bois. *Voy.* Architecture ægyptienne, p. 54.

On ne sauroit donc, avec Laugier et quelques autres auteurs, supposer que les colonnes de pierre sont une imitation des colonnes de bois; mais il faut avoir égard à la nature des différens pays. Dans ceux où il n'y a pas d'autres matériaux de construction que des pierres, il falloit faire nécessairement des colonnes de cette matière: les peuples qui habitoient des pays abondans en bois de construction, employoient les troncs d'arbres à cet usage. On ne peut donc pas supposer que les Ægyptiens et les Indiens aient imité les constructions en bois; mais il est très-vraisemblable que cette imitation a eu lieu chez les Grecs. Ceux-ci durent bientôt s'appercevoir du peu de durée des édifices et des colonnes en bois. Lorsqu'ils eurent appris à travailler le marbre qui est commun dans presque toutes les parties de la Grèce, ils remplacèrent le bois par la pierre, mais ils conservèrent les formes qu'ils avoient données à leurs colonnes de bois, et qu'on avoit reconnues comme les meilleures et les plus convenables. C'est ainsi que le tronc d'arbre donna l'idée du fût de la colonne. Celle du chapiteau vient sans doute de la partie supérieure du tronc d'arbre qui, à l'endroit où commencent les branches, est plus renflé qu'immédiatement au-dessous. Cela dut aussi suggérer l'idée de l'échine; une pierre qu'on avoit placée sur la partie supérieure du tronc d'arbre, pour empêcher l'eau d'y pénétrer, donna lieu à l'*abacus*, et le listel sous l'échine tire son origine du cercle dont on entouroit en haut le tronc pour l'empêcher de se fendre. L'origine de la base se trouve naturellement dans la partie renflée inférieure du tronc, et la plinthe, sur laquelle on plaçoit la colonne, étoit originairement une pierre carrée ou circulaire qu'on plaçoit sous le tronc pour mieux l'assujétir et pour l'empêcher de se pourrir, inconvénient auquel l'humidité de la terre l'auroit sans doute exposé. L'architrave étoit la poutre qu'il falloit nécessairement placer transversalement sur les colonnes ou

troncs d'arbre pour les fixer et les réunir entr'eux. Les poutres de la couverture de l'édifice, qu'on plaça sur l'architrave, donnèrent naissance à la frise. La corniche enfin et ses parties doivent leur origine aux extrémités des lattes et des barres qui composent le toit. De cette manière on peut avec beaucoup de vraisemblance et sans trop se perdre en conjectures, découvrir l'origine de tous les membres de la colonne grecque dans l'art de bâtir en bois.

On sait que les plus anciens peuples civilisés de la terre, ont employé des colonnes dans leurs temples et dans les autres grands édifices, et que les temples des Indiens, des Persans et des Ægyptiens avoient des colonnes qui différoient par leurs formes et leurs ornemens. Quel que soit le degré de perfection auquel ces peuples ont porté leur architecture, il est évident que leurs colonnes n'ont pas ces belles formes qui résultent d'une composition régulière, d'une proportion juste de toutes les parties, de l'exactitude du travail, et de l'application convenable des ornemens. C'est ce qui étoit réservé aux Grecs, qui sont parvenus peu à peu au plus haut degré de perfection, et qui ont su donner à leurs colonnes une forme si belle, que les peuples les plus cultivés n'ont point encore réussi à en trouver une plus convenable, et que tous ne font qu'imiter les proportions adoptées par les Grecs.

Il est difficile de décider si les Grecs ont inventé ces colonnes et leurs différens ordres, ou s'ils les ont empruntées d'autres peuples. Pococke a figuré plusieurs colonnes ægyptiennes auxquelles on peut trouver quelque ressemblance avec l'ordre dorique et avec l'ordre corinthien, et il croit même y découvrir l'origine de ce dernier ordre. Cette ressemblance paroît cependant imaginaire. Quoiqu'il soit assez vraisemblable que les Grecs ont reçu de l'Ægypte la première idée de leur architecture et de leurs colonnes, parce que, dès les temps les plus reculés, une colonie ægyptienne étoit venue se fixer en Grèce, et qu'elle communiqua aux habitans de ce pays les principes des arts qu'ils ignoroient alors; l'architecture reçut cependant en Grèce des changemens si heureux, qu'il est impossible de reconnoître son origine ægyptienne.

Les colonnes étoient regardées par les Grecs et en général par les anciens, comme une partie essentielle de l'architecture des temples, des théâtres, des places publiques et des autres édifices; elles formoient leur principal ornement. Nous connoissons cinq espèces ou ordres de colonnes en usage chez les anciens. Les Grecs en employoient trois; l'ordre *dorique*, *ionique* et *corinthien*; outre ces trois ordres, les Romains employèrent encore l'ordre *toscan* et l'ordre *romain* ou *composite*. Ces colonnes diffèrent, non-seulement par les proportions de leur hauteur et de leur épaisseur, par l'entablement et le chapiteau, mais encore par le caractère particulier à chacune, qui naît de la distribution différente des parties et du plus ou moins d'ornemens de chacun de ces ordres. Le caractère de l'ordre *dorique* est une noble simplicité et une grandeur sublime. C'est par-là qu'il se distingue des deux autres ordres grecs. La colonne *ionique* a le caractère d'une beauté mâle et sévère; la colonne *corinthienne* est ornée de tous les charmes de l'art, et surpasse les autres en élégance et en magnificence étalée avec goût. L'ordre *toscan* a le caractère de la force et de la plus grande simplicité, et l'ordre *composite* celui de la plus grande richesse.

La colonne *toscane* qui a pris son origine des étrusques, n'est que la

plus ancienne colonne grecque. Elle fait voir d'une manière très-claire la plus ancienne architecture dorique, telle qu'elle étoit avant d'avoir été perfectionnée. L'invention de l'ordre *romain* est due aux Romains; il est composé des ordres ionique et corinthien ; c'est pourquoi on l'a appelé ordre *composite*. Les trois ordres grecs embrassent toute la beauté qu'on peut donner à une colonne; et depuis ce temps on n'en a pas pu inventer qui auroit mérité de leur être assimilé. Quelqu'effort qu'on ait fait dans les temps modernes, on n'a pas été en état d'indiquer un ordre de colonnes qui se seroit distingué des anciennes colonnes grecques par des proportions particulières. Tout ce que les architectes ont imaginé à cet égard ressemble plus ou moins à l'ordre ionique et corinthien, dont le caractère et les proportions sont conservées, et dont ces nouvelles colonnes ne diffèrent que par quelques ornemens particuliers du chapiteau.

Dans les premiers temps, les colonnes des Grecs étoient en bois. Dès que ce peuple eut appris à travailler la pierre et le marbre, on employa aussi ces matières pour en faire des colonnes. Elles etoient quelquefois mais rarement *monolithes*, c'est-à-dire d'une seule pierre; le plus souvent elles étoient composées de 4, de 5, ou de plusieurs blocs de pierres. Le chapiteau des colonnes doriques étoit ordinairement travaillé d'une seule pierre; et joint au fût à une entaille de l'astragale. L'abaque étoit quelquefois d'une pierre ajoutée, c'est ainsi qu'on le voit au temple de la Concorde à Agrigente. On trouve cependant aussi des fûts d'une seule pierre, telles sont quelques colonnes du grand temple de Sélinus, et les colonnes d'un édifice moins ancien, d'un temple d'architecture corinthienne parmi les ruines d'Ephèse.

Les différens blocs d'une colonne étoient joints sans mortier, et réunis par des coins ou bouchons de bois. Ces blocs étoient si bien unis, qu'on pouvoit à peine appercevoir les jointures, ainsi qu'on l'observe encore sur différentes colonnes qui nous sont restées de l'antiquité, telles que celles du temple de Jupiter Panhellenius dans l'île d'Ægine, et celles du temple de Junon et de la Concorde à Agrigente. Selon l'opinion du C. Houel, on obtenoit cette réunion exacte des blocs en frottant les deux surfaces qui devoient se toucher, jusqu'à ce qu'elles fussent absolument unies, et jusqu'à ce qu'il ne restât aucune trace de la jointure. On peut croire encore que cela venoit aussi de ce qu'on ne terminoit la surface extérieure que lorsque la colonne étoit dressée. Chaque bloc étoit percé dans son milieu d'un trou carré de 3 à 4 pouces. On y adaptoit un morceau de bois. Le milieu de ce bois carré étoit occupé par une broche cylindrique d'environ deux pouces de diamètre, qui réunissoit ensemble deux blocs. Delagardette croit aussi que l'exacte jointure des blocs a été produite de la manière indiquée par le C. Houel; mais il en donne une description un peu différente et plus exacte, appuyée d'ailleurs sur des observations qu'il a eu lieu de faire dans les ruines de Pæstum. Il y a remarqué dans le milieu de la surface de chaque bloc, une excavation circulaire de 3 à 4 pouces de profondeur et d'autant de diamètre. Au milieu de cette excavation, il a observé un trou ou canal qui traversoit le bloc entier. Dans l'excavation on plaçoit vraisemblablement un cylindre de bois ou de pierre pour réunir le bloc supérieur au bloc inférieur. Ce cylindre servoit de pivot pour faire mouvoir le bloc supérieur sur celui qui en étoit le support; en même temps on versoit dans le canal une

matière liquide, peut-être une espèce de chaux, qui, en mouillant les deux surfaces qui se frottoient l'une contre l'autre, facilitoit ce même frottement, et en se combinant avec la poussière détachée des deux blocs, formoit un mortier fin qui remplissoit exactement les jointures des pierres. Lorsqu'un bloc étoit bien assujéti, il paroît qu'on remplissoit le canal du même mortier. Les blocs dont on construisoit les colonnes étoient taillés dans les carrières, et dans le roc même, et on ne les en détachoit que lorsque le travail étoit terminé. C'est ce qu'on voit dans les carrières de Sélinus en Sicile, et dans celles près de Vietri dans le royaume de Naples; on y trouve encore des portions de colonnes, à moitié fixées sur le roc. On ne les terminoit entièrement que lorsqu'elles étoient en place; et quant aux ornemens et aux bas-reliefs, il paroît qu'on ne les exécutoit que lorsque l'édifice étoit entièrement terminé, comme on peut s'en convaincre par plusieurs restes d'anciens temples. Quelques-unes des colonnes du grand temple de Sélinus sont cannelées; il y en a d'autres où les cannelures ne sont qu'indiquées, et où l'on voit bien qu'on devoit les terminer. Dans le temple diptère d'Apollon Didyméen, près de Milet, les colonnes de la rangée intérieure sont entièrement cannelées, celles de la rangée du dehors n'ont qu'un commencement de cannelure de quelques pouces, en haut au-dessous du chapiteau, et en bas au-dessus de la base. Le reste du fût est uni et devoit sans doute être également cannelé. On observe la même chose aux colonnes qui subsistent encore du temple d'Apollon à Délos. Les colonnes à Thoricus n'ont de commencement de cannelures que sous le chapiteau, et le fragment de la seule colonne qui nous reste du temple de Cérès à Eleusis, fait voir en bas le commencement des cannelures. Cette méthode de ne terminer les colonnes que lorsqu'elles étoient en place, ne s'observe pas seulement à ces temples anciens; on la conservoit encore dans les temps postérieurs. Près de Mylasa il y a un temple bâti, selon toute apparence, sous les Antonins, et dont les colonnes de la façade méridionale ne sont pas cannelées, tandis que celles des autres façades ont des cannelures. L'architrave étoit faite de grandes pierres qui en occupoient toute la hauteur et la longueur, et qui par conséquent s'étendoient du milieu d'une colonne au milieu de l'autre. C'est pourquoi les anciens donnoient à chacune de ces pierres le nom d'*Epistylion*. La frise consistoit aussi en grandes pierres qui avoient toute sa hauteur, mais qui différoient de longueur. Dans le grand temple de Pæstum, chaque pierre de la frise avoit assez de longueur pour contenir un triglyphe et une métope. Dans les plus anciens temples d'ordre dorique, les pierres de la corniche avoient toute sa hauteur. Lorsque par la suite, sur-tout dans les temples d'ordre ionique et corinthien, on donna à la corniche plus de hauteur et plusieurs membres, on y employa différens blocs placés les uns sur les autres. Le diamètre ou le demi-diamètre des colonnes servoit de *module* ou de mesure pour déterminer les proportions des colonnes et des édifices. *V*. MODULE.

Les ruines des édifices des anciens ne nous offrent plus de modèle des plus anciennes colonnes grecques, c'est-à-dire de *colonnes toscanes*. Nous ne connoîtrions point du tout leur disposition, si Vitruve, au temps duquel il y avoit encore à Rome un ancien temple d'architecture toscane, celui de Cérès près du grand cirque, ne nous en avoit laissé une description. Il est vrai qu'on a regardé comme des

colonnes toscanes celles de Trajan et de Marc-Aurèle à Rome, mais leur distribution diffère trop de celle que Vitruve donne à la colonne d'ordre toscan, pour que cette opinion puisse être adoptée. Son diamètre inférieur est compris dans la hauteur plus de fois qu'il n'étoit usité pour les colonnes toscanes, la diminution de leur fût est aussi plus considérable que celle en usage dans cet ordre de colonnes; le tore de la base et l'échine du chapiteau ont des ornemens qui ne conviennent nullement à la simplicité de la colonne toscane; et le chapiteau, en raison de la saillie considérable de l'abaque, ressemble plutôt à celui de l'ancien ordre dorique. Paoli regarde les édifices de Pæstum comme d'anciens ouvrages de l'architecture étrusque, et Maffei a cru découvrir l'architecture toscane dans l'amphithéâtre de Vérone. Mais en examinant ces édifices avec attention, on trouvera dans ceux de Pæstum le même style dorique ancien qu'on observe dans les temples de Sicile, et l'amphithéâtre de Vérone est en effet d'une architecture très-simple, mais elle diffère beaucoup de l'architecture toscane telle qu'elle est décrite par Vitruve. La hauteur de la colonne toscane étoit déterminée par la largeur du temple. Cette largeur étoit divisée en trois parties; une de ces parties étoit égale à la hauteur de la colonne, le chapiteau et la base compris. La hauteur de la colonne étoit divisée en sept parties, et le diamètre inférieur de la colonne étoit égal à l'une de ces parties; le fût étoit diminué du quart de son diamètre inférieur.

Quant aux colonnes d'*ordre dorique*, il nous en reste un grand nombre et de différentes époques; elles nous font voir que la disposition et les proportions de cet ordre de colonnes ont éprouvé différens changemens. Dans les temps les plus reculés on donnoit à la colonne dorique beaucoup d'épaisseur et peu d'élévation; on la diminuoit si fort qu'elle ressembloit à un cône tronqué. On lui donnoit cette forme à cause de la solidité et pour pouvoir mieux supporter le poids de l'entablement. Les colonnes du temple de Corinthe, en y comprenant le chapiteau, n'ont pas tout-à-fait quatre diamètres inférieurs pour leur hauteur, mais seulement sept modules ou demi-diamètres et deux tiers. Lorsque l'art eut fait plus de progrès, on donna aux colonnes un peu plus de hauteur que quatre diamètres inférieurs, mais la diminution étoit encore toujours celle d'un cône. On observe cette hauteur dans les colonnes de Thoricus, dans celles des temples de Junon Lucina, de la Concorde à Agrigente, du temple de Ségeste, et les colonnes des deux temples de Pæstum.

La hauteur très-peu considérable en proportion de l'épaisseur des colonnes, prouve qu'à cette époque on visoit moins à l'élégance qu'à une certaine apparence de simplicité. Bientôt on commença aussi à diminuer la trop grande épaisseur des colonnes doriques; on leur donna une apparence plus svelte par une hauteur de cinq et demi diamètres inférieurs. C'est ce qu'on voit aux temples bâtis peu de temps avant Périclès ou même de son temps, tels que celui de Jupiter Panhellenius dans l'île d'Ægine, les colonnes du temple de Thésée et du Parthenon à Athènes. Celles des Propylées d'Athènes ont pour hauteur presque six diamètres inférieurs. Quelquefois on augmentoit encore cette hauteur, et bientôt celle de la colonne dorique fut de six diamètres inférieurs, ainsi qu'on le voit au temple de Minerve Sunias sur le promontoire Sunium; les colonnes du portail dorique à Athènes, figurées sur la troisième

planche des *Antiquités d'Athènes* de STUART, ont plus de six diamètres inférieurs pour leur hauteur, et celles du temple de Jupiter Néméen, entre Argos et Corinthe, en ont presque six et demi. C'est ainsi que se développa et se forma la colonne dorique; plus tard, sous les Romains, on lui donna pour hauteur, en y comprenant le chapiteau, sept diamètres inférieurs, ou quatorze modules. C'est ainsi qu'elle est indiquée par Vitruve. Par la suite cette hauteur fut encore augmentée. Le théâtre de Marcellus à Rome, nous offre des colonnes doriques dont la hauteur est de seize modules; dans celles du Colisée, le fût seul, sans le chapiteau, a plus de seize modules de hauteur. Les colonnes de ces édifices nous offrent encore une particularité qui ne se trouve point dans les colonnes doriques plus anciennes, c'est l'astragale qui sépare le fût du gorgerin du chapiteau; à la place de cet astragale, il y avoit anciennement une entaille.

D'après ce que nous savons, la *colonne ionique* étoit, dès les premiers temps, plus svelte, et avoit une forme moins conique que la colonne dorique. Dans les anciens temps elle avoit pour hauteur huit diamètres, ainsi qu'on le voit au temple sur l'Ilisse à Athènes, l'édifice le plus ancien d'ordre ionique qui nous soit connu. Elle y a cette hauteur en y comprenant le chapiteau, mais sans la base. Par la suite on donna à ces colonnes la hauteur de huit, neuf, et même dix diamètres, à mesure que les colonnes étoient plus ou moins espacées. Les colonnes du temple de la Fortune Virile à Rome, ont pour hauteur huit diamètres sans la base; l'entrecolonnement y est de deux diamètres inférieurs. Les colonnes du temple de la Concorde à Rome, ont neuf diamètres de hauteur, l'entrecolonnement y est moins grand que deux diamètres. Celles du Colisée ont presque huit diamètres et demi, et celles du théâtre de Marcellus un peu plus que huit diamètres pour la hauteur. Dans ces deux édifices les colonnes ne sont pas libres, mais tiennent au mur sur lequel elles saillent d'environ la moitié. Les colonnes de l'*Erechtheum* à Athènes, ont environ neuf diamètres de hauteur sans la base. A la partie supérieure du fût des colonnes ioniques, à l'endroit où commence le chapiteau, on plaçoit rarement un astragale; on ne le trouve qu'aux colonnes de l'*Erechtheum*, et à celles du temple de la Concorde à Rome.

Selon Vitruve, on donnoit à la *colonne corinthienne* la même hauteur qu'à la colonne ionique. Le chapiteau seul avoit une plus grande élévation. Les édifices anciens qui nous restent, nous les offrent de différente hauteur. Les colonnes du monument choragique de Lysicrate à Athènes ont avec le chapiteau, mais sans la base, dix diamètres et demi de hauteur. Le panthéon, le temple d'Antonin et de Faustine, et le portique de Septime Sévère à Rome, nous offrent des colonnes dont la hauteur est de neuf diamètres inférieurs. Les trois colonnes qui nous restent encore du temple de Jupiter Stator à Rome, ont neuf diamètres et un tiers de hauteur. Celle des colonnes de l'arc de Constantin est de neuf diamètres. Celle des colonnes de la basilique d'Antonin à Rome, est de neuf diamètres et deux tiers; les colonnes corinthiennes, au contraire du colisée, n'ont pour hauteur que huit diamètres inférieurs et un tiers. Le fût des colonnes corinthiennes étoit toujours terminé par un astragale qui servoit de base aux feuilles inférieures du chapiteau, et sans lequel la colonne auroit mauvaise grace.

La *colonne romaine* est absolument semblable à la corinthienne,

elle n'en diffère principalement que par les volutes ioniques qui s'y trouvent dans le chapiteau. Le premier exemple de cet ordre de colonnes nous est offert par un temple à Mylasa en Carie, consacré à Auguste et à la déesse Rome. Quant à la hauteur de ces colonnes, elle est d'environ neuf diamètres inférieurs et demi à l'arc de triomphe de Titus, et un peu moins que neuf à l'arc de Septime Sévère.

Les Grecs donnèrent aux colonnes, ainsi qu'aux autres parties des édifices, des formes belles, et en général constantes; les circonstances les engagèrent cependant quelquefois à en changer les *proportions*. Il paroît qu'ils n'avoient point, comme les artistes modernes, un système général d'après lequel on dût disposer les différens ordres, et d'après lequel on dût déterminer le rapport de l'épaisseur à la hauteur, sans avoir égard à l'entrecolonnement. Des yeux exercés, un sentiment exquis, voilà seulement ce qui les dirigeoit dans la détermination des dimensions de toutes les parties d'un édifice.

La colonne dorique avoit pour hauteur sept diamètres inférieurs. L'épaisseur étoit déterminée d'après l'entrecolonnement usité pour cet ordre de colonnes. Dans un *diastylos* (*Voy.* ce mot), lorsque le portique de la façade principale du temple avoit 4 colonnes, cette façade se divisoit en 28 parties; lorsqu'il en avoit six, la façade se divisoit en 44 parties, une de ces parties étoit la mesure du module, ou le demi-diamètre inférieur de la colonne. Lorsqu'on bâtissoit un *systylos* (*Voy.* ce mot), la façade étoit divisée en 23 parties quand on y plaçoit 4 colonnes, et en 35 parties quand il y avoit 6 colonnes; une de ces parties étoit la mesure du module. Par cette disposition, lorsque l'entrecolonnement étoit plus considérable, on donnoit aux colonnes plus d'épaisseur que lorsqu'elles étoient plus rapprochées.

Dans les temples d'architecture ionique, l'épaisseur des colonnes étoit déterminée d'une autre manière. Dans l'entrecolonnement appelé *aræostylos* (*Voy.* ce mot), le diamètre inférieur étoit la huitième partie de la hauteur de la colonne. Dans le *diastylos*, la hauteur de la colonne étoit divisée en huit parties et demie, chacune de ces parties étoit égale au diamètre inférieur de la colonne. Dans le *systylos*, la hauteur étoit divisée en neuf parties et demie, dont une formoit le diamètre inférieur. La hauteur des colonnes du *Pycnostylos* (*Voy.* ce mot), étoit divisée en dix parties, dont une seule formoit le diamètre inférieur de la colonne. On donnoit à l'*eustylos* (*Voy.* ce mot), la même proportion qu'au *diastylos*, en observant que dans la détermination de l'épaisseur du bas des colonnes on avoit égard à la largeur de la façade du temple; on donnoit cependant toujours à la colonne huit diamètres et demi pour hauteur. Lorsque cette façade avoit quatre colonnes, on la partageoit en onze parties et demie; en 18 lorsqu'elle en avoit six, et en 24 et demie lorsqu'elle en avoit huit. Une de ces parties étoit égale au diamètre inférieur de la colonne.

Il y avoit toujours par ce moyen une proportion bien entendue entre l'épaisseur des colonnes et les entrecolonnemens, car l'épaisseur du fût augmentoit dans la même proportion que l'espace entre les colonnes, où l'entrecolonnement s'agrandissoit. Vitruve observe que si dans l'*aræostylos* on vouloit adopter pour diamètre des colonnes, la 9e ou 10e partie de la hauteur, elles paroîtroient trop foibles et trop grêles, parce que les masses trop considérables d'air dans les grands entrecolonnemens feroient paroître les fûts des colonnes plus foibles qu'ils

me sont en effet. Il ajoute que dans le *pycnostylos* au contraire les colonnes auroient une apparence trop lourde et trop désagréable, si leur diamètre étoit la huitième partie de leur hauteur.

Les architectes modernes diminuent presque toujours les colonnes d'un sixième du diamètre inférieur; les anciens se régloient en cela sur la hauteur des colonnes, et ne suivoient pas toujours la même règle. L'ordre dorique et l'ordre ionique avoient à cet égard la même disposition.

Lorsque les colonnes avoient 15 pieds de hauteur, le diamètre inférieur étoit divisé en six parties, dont cinq formoient le diamètre du haut du fût. Pour les colonnes de 15 à 20 pieds, le diamètre inférieur étoit divisé en six parties et demie, dont cinq et demie étoient égales au diamètre supérieur de la colonne. Lorsque la colonne avoit 20 à 30 pieds de hauteur, le diamètre inférieur se divisoit en sept parties, dont le haut du fût en avoit six. De 30 à 40 pieds le diamètre inférieur étoit partagé en sept parties et demie, et l'on en donnoit six et demie au diamètre supérieur. Pour les colonnes de 40 à 50 pieds d'élévation, la partie supérieure du fût avoit pour diamètre sept des huit parties dans lesquelles on divisoit le diamètre inférieur. Lorsque les colonnes avoient une élévation encore plus considérable, la diminution se faisoit dans la même proportion.

Quelquefois les colonnes placées devant un temple n'étoient pas de même épaisseur. On donnoit un diamètre plus considérable à celles au-dehors du portique, qu'à celles qui se trouvoient dans la partie intérieure du portique devant le *pronaos*. C'est ce qu'on remarque au parthenon d'Athènes et au petit temple de Pæstum. Les règles prescrites par Vitruve s'accordent avec ces observations.

Dans les temples carrés, le diamètre inférieur des colonnes étoit déterminé par la façade du temple. Dans les temples ronds, le *monopteros* ou le temple sans *cella*, qui n'étoit composé que d'une rangée de colonnes, on donnoit à celles-ci pour hauteur, le diamètre du temple. Cette hauteur de la colonne, y compris la base et le chapiteau, étoit divisée en dix parties égales, dont l'une formoit le diamètre inférieur des colonnes.

Les proportions et les mesures indiquées jusqu'à présent, sont celles employées par les anciens pour leurs temples. Dans les autres édifices publics, tels que les théâtres, les basiliques, les portiques, etc. on donnoit aux colonnes des proportions différentes. On croyoit que les colonnes d'édifices sacrés, tels que les temples, demandoient plus de dignité que celles des édifices qui n'étoient pas consacrés aux divinités. On donnoit donc à ces colonnes plus d'élégance et plus de grace.

La hauteur des colonnes étoit toujours déterminée par la grandeur de l'édifice. Dans les portiques des basiliques, cette hauteur des colonnes étoit égale à la largeur des portiques; dans la scène des théâtres, elle avoit pour hauteur le quart du diamètre de l'orchestre. Lorsque dans des portiques publics on employoit des colonnes doriques, la hauteur totale, en y comprenant le chapiteau, étoit divisée en 15 parties égales, dont l'une étoit le module ou le demi-diamètre de la partie inférieure du fût de la colonne. Sans le chapiteau la colonne avoit alors 14 modules, tandis que dans les temples elle avoit cette hauteur, en y comprenant le chapiteau. L'entrecolonnement étoit de cinq modules et demi. Lorsqu'on y employoit des colonnes ioniques ou corinthiennes, le fût, sans base ni chapiteau, étoit partagé en huit par-

ties et demie, dont une partie formoit le diamètre inférieur de la colonne. Pour l'entablement, on suivoit également des règles particulières pour chaque ordre d'architecture. Quant aux différences que les colonnes reçoivent de leur BASE et de leur CHAPITEAU, *voyez* ces mots.

Nous avons traité, à l'article de l'*architecture gothique*, p. 70, de ses colonnes ou plutôt de ses énormes piliers ; à l'article de l'*architecture sarrasine* ; p. 68, des petites colonnes d'une extrême longueur, réunies en faisceau, qui supportent les voûtes hardies de nos anciennes églises.

Les matières employées pour la fabrication des colonnes, sont ordinairement la pierre ou le bois. Quand les colonnes sont faites de plusieurs blocs de marbre ou de pierres de taille, on frotte les jointures avec un fragment de la même pierre pour qu'elles paroissent moins. Quelquefois on construit des colonnes de briques qu'on couvre de chaux ou de plâtre, et qu'on égalise en dernier lieu.

Les colonnes de bois sont ordinairement faites d'un seul tronc d'arbre, mais il faut que ces troncs d'arbre soient bien secs pour qu'ils ne fendent point ; quelquefois on les fait de trois ou quatre morceaux de bois qui ont autant de longueur que la colonne, et qu'on réunit ensuite avec des crampons et de la colle forte. Pour leur donner plus de solidité et d'apparence, il faut les couvrir d'une couche de peinture à l'huile. On leur donne encore une meilleure apparence si on les enduit d'une couche de vernis à l'huile, sur lequel on répand du sable fin. En répétant cette opération plusieurs fois, le bois est couvert d'une croûte épaisse qui lui donne l'apparence d'être de la pierre et qui l'empêche en même temps d'être attaqué par l'humidité. Pour avoir des colonnes à bon marché et seulement pour peu de temps, telles qu'il en faut quelquefois pour les cérémonies, on fixe de distance en distance des disques autour d'une poutre, qui sert d'axe, et l'on fixe autour, des planches qu'on passe au rabot, pour peindre l'ensemble en couleur de marbre, ou de pierre.

Lorsqu'au 15e siècle le goût des beaux-arts commença à se former, les artistes recherchèrent les ruines des anciens édifices romains à Rome, et dans les autres villes de l'Italie. Ils les mesurèrent et les étudièrent avec le plus grand soin. La découverte de l'ouvrage de Vitruve qu'on fit à la même époque, les aida beaucoup dans cette étude. Il leur devint par ce moyen plus facile de découvrir les belles proportions des anciennes colonnes, ainsi que les règles et les principes des anciens architectes. Ils en firent usage dans les édifices qu'ils eurent à construire, et les consignèrent dans leurs écrits pour l'instruction des autres. C'est ainsi que se forma le système de l'art moderne. Mais comme ces artistes avoient étudié différens monumens de l'architecture ancienne, que chacun avoit suivi des modèles différens, que d'autres s'étoient tenus avec plus d'exactitude aux règles données par Vitruve, que du reste chacun chercha à corriger et à ajouter ce qu'il croyoit propre à augmenter la beauté des monumens d'architecture, il en résulta les différens systêmes de *Palladio*, *Scamozzi*, *Serlio*, *Vignola*, *Alberti*, *Barbaro*, *Delorme*, *Perrault*, *Goldmann* et d'autres ; ceux de Palladio et de Vignola ont trouvé le plus d'accueil. *Palladio* et *Scamozzi* se sont sur-tout attachés à suivre les proportions qu'ils ont cru découvrir dans les édifices des anciens ; *Serlio* a été plus sévère imitateur de Vitruve, et *Vignola* a ajouté peut-être plus que les autres.

On peut consulter sur cette matière la *Bibliothèque portative d'architecture* par Errard et Chambray (Paris, 1764, in-8°), qui contient, en quatre parties, l'architecture de Vignole, celle de Palladio, celle de Scamozzi, et un parallèle d'architecture antique avec la moderne; les *Élémens d'architecture civile*, par Daviler, Goldmann, Sturm, Séb. le Clerc, Milizia, J. B. Izzo, Suckow; le *Cours d'architecture* de Fr. Blondel; l'*Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, par Perrault; les ouvrages de M. Stieglitz, principalement son *Archæologie der Baukunst* (archæologie de l'architecture), etc.

Après avoir parlé jusqu'à présent de la colonne en général et de ses différens ordres, nous indiquerons diverses dénominations qu'on lui donne par rapport à sa matière, à sa construction, à sa forme, à sa disposition et à son usage. Par rapport à la matière, on appelle *colonne d'air*, le vide rond d'un escalier à vis, formé par ses marches. La *colonne d'eau*, ou *colonne hydraulique*, est un gros jet d'eau qui va frapper dans le tambour du chapiteau, et fait en retombant l'effet d'une colonne de cristal, ou qui retombe autour d'une rigole. On nomme *colonne diaphane*, celle d'une matière transparente, comme étoient celles de cristal du théâtre de Scaurus; *colonnes fusibles*, celles de divers métaux et autres matières fondues ou vitrifiées; *colonne métallique*, celle qui est de métal frappé ou fondu; *colonne moulée*, celle de cailloux de diverses couleurs, liés avec un ciment qui durcit et reçoit le poli comme le marbre; telles sont les colonnes de l'ancienne Julia Cæsarea découvertes à Alger, et sur lesquelles on voit une inscription en caractères antiques, dont les contours, les accens et les fautes mêmes sont répétés sur chaque fût, ce qui paroît une preuve incontestable que ces colonnes sont moulées; elles ont l'apparence du pouding. On appelle *colonne précieuse*, toute colonne de pierre ou de marbre rare, comme celles que l'on voit au musée des arts; *colonnes de rocaille*, celles de quelques grottes et de quelques fontaines; *colonnes de treillage*, celles en treillis que l'on voit fréquemment dans les jardins français.

Par rapport à sa construction, on appelle *colonne d'assemblage*, celle qui est formée de membrures de bois assemblées, comme sont les colonnes de la plupart des retables d'autel en menuiserie; *colonne incrustée*, celle qui est faite de plusieurs côtes, ou tranches minces de marbre rare, mastiquées sur un noyau de pierre, de brique ou de tuf; *colonne jumelée* ou *gémélée*, celle dont le fût est fait de trois côtés avec des pierres dures; telles étoient les quatre colonnes corinthiennes d'un des côtés de la cour du château d'Écouen, bâti par Jean Bullant; *colonne de maçonnerie*, celle qui est faite de moellon enduit de plâtre, ou en briques apparentes, ou recouvertes de stuc; *colonne par tambours*, celle dont le fût se compose de plusieurs assises de pierre ou blocs de marbre, moins hauts que larges; *colonne par tronçons*, celle où la hauteur des assises surpasse la largeur du diamètre de la colonne; *colonne variée*, celle ornée de bronze doré ou composée de diverses matières, comme de marbre et de pierre, disposées par tambours de différentes hauteurs et de diverses couleurs, telles que les colonnes ioniques du gros pavillon du château des Tuileries du côté de la cour. Les colonnes variées les plus riches, sont entièrement de marbre de deux couleurs.

Par rapport à sa forme, on appelle *colonne en balustre*, celle qui a la forme d'un balustre (*Voy.* ce

mot); *colonne bandée*, celle qui a des bandes unies ou sculptées, qui excèdent le nu de son fût cannelé, telles sont les colonnes ioniques du château des Tuileries, et les composites du portail de Saint-Etienne-du-Mont, à Paris. (Pour les *colonnes cannelées* ou *cannelures ornées*, *rudentées* ou *torses*, *Voyez* CANNELURES et RUDENTURES). On appelle *colonne à cannelure lisse*, celle qui n'admet aucun ornement. Quand la cannelure reçoit des ornemens de feuillages, on l'appelle colonne cannelée ornée. (Pour la *colonne cannelée rudentée*, *V*. RUDENTURE). La colonne est *cylindrique* quand elle a par-tout le même diamètre; *colossale*, quand elle est d une prodigieuse grandeur; *composée*, quand les ornemens sortent de la forme ordinaire, et des usages reçus. La *colonne coloritique* est ornée de feuillages, ou de fleurs, tournés en ligne spirale à l'entour de son fût. Elle convient aux arcs de triomphe et dans les décorations de théâtre. La *colonne diminuée* s'amincit dès le pied de son fût (*Voy*. COLONNE DORIQUE). La *colonne en faisceau* semble être une réunion de plusieurs arbres (*Voy*. ARCHITECTURE ÆGYPTIENNE, GOTHIQUE, SARRACÉNIQUE). La *colonne feinte*, est peinte sur une toile, elle sert aux décorations. La *colonne feuillée* a le fût taillé en feuilles. La *colonne fuselée* ressemble par son renflement à un fuseau. La *colonne gothique* est un pilier rond et court; la *colonne grêle*, celle qui est trop menue. La *colonne hermétique* en pilastre, a pour chapiteau un hermès (*Voyez* HERMES, CARYATIDES). La *colonne irrégulière* est celle qui sort des proportions des cinq ordres, et des règles ordinaires. La *colonne menue* est ornée de coquillage. La *colonne rustique* a des BOSSAGES (*Voy*. ce mot); la colonne est *massive*, *lourde*, quand elle est trop grosse ou trop courte. La *colonne ovale* est celle dont le fût est applati, ou dont le plan est ovale. Il y en a dans l'île de Délos. Le palais Massimi à Rome en offre deux exemples modernes. La *colonne pastorale* est celle dont le fût imité d'un tronc d'arbre, avec écorce et nœuds, rappelle l'origine des colonnes. La *colonne polygone* a le fût taillé à facettes ou à pans. La *colonne serpentine* est faite de plusieurs serpens entortillés, dont les têtes servent de chapiteau; il y a une colonne de cette espèce en bronze, à Constantinople, dans la place appelée Alméidam, qui étoit autrefois l'hippodrome. On appelle aujourd'hui cette colonne le talisman, ou la colonne enchantée. La *colonne torse* a son fût contourné en vis; Vignole en a le premier tracé les règles; cette colonne peut également être *cannelée*, *rudentée*, *ornée* et *évidée*, etc. (*V*. TORSE).

Par rapport à la disposition, on appelle *adossée* ou *engagée*, la colonne qui tient au mur; *angulaire*, celle qui est à l'encoignure; *doublée*, celle qui est jointe avec une autre; *flanquée*, celle qui est engagée de la moitié ou d'un tiers de son diamètre, entre deux demi-pilastres; *isolée*, celle qui n'est attachée à aucun corps; *liée*, celle qui est attachée à une autre par un corps; *accouplée*, celle qui touche presque à une autre; *nichée*, celle qui entre dans un mur creusé; *solitaire*, toute colonne unique et isolée. Les *colonnes cantonnées* sont engagées dans les quatre encoignures d'un pilier carré. On appelle *groupées*, les colonnes placées 3 à 3, ou 4 à 4 sur un même piédestal ou socle; *inférieures* ou *supérieures*, sont celles du bas ou du haut d'un bâtiment orné de plusieurs ordres; *majeures*, celles qui régissent l'ordonnance d'une façade; Vitruve appelle *colonnes médianes* (*columnæ medianæ*), les deux

colonnes du milieu d'un porche ; qui ont leur entrecolonnement plus large que les autres ; de sorte que ceux-ci sont pycnostyles, les autres sont eustyles (*Voyez* ces mots) ; *rares*, ce sont celles qui ont entre elles beaucoup d'espace, et dont les entrecolonnemens sont larges, comme dans le pycnostyle (*Voy.* ARÆOSTYLE); *serrées*, celles dont les entrecolonnemens ne sont pas larges comme dans le pycnostyle (*Voy.* ce mot et APRETÉ) ; la *colonne creuse* a ordinairement un escalier en vis dans son intérieur. La *colonne lumineuse* ; est faite d'un châssis cylindrique, couvert de papier huilé ou de gaze rouge, en sorte qu'ayant au-dedans de la lumière par étage, elle paroît toute de feu ; on s'en sert dans les illuminations.

Par rapport à l'usage, on appelle *colonne astronomique*, une espèce d'observatoire en forme de tour fort élevée, où l'on monte par une vis à une plate-forme, pour observer le cours des astres. Telle est la colonne érigée par Catherine de Médicis, à la halle aux bleds, pour les observations d'Oronce Finé. Les Romains nommèrent *colonne bellique*, une colonne élevée devant le temple de Janus, au bas de laquelle le consul venoit déclarer la guerre en jetant un javelot du côté de la nation ennemie. On appelle *chronologique*, celle qui porte quelqu'inscription historique selon l'ordre des temps. La *colonne crucifère* porte une croix ; la *colonne funéraire*, une urne ; la *colonne statuaire*, une statue ; la *colonne zoophorique*, un animal. La *colonne généalogique* ou *héraldique* est entourée de branches, qui portent des chiffres, armes, médailles, ou portraits de famille. La *colonne gnomique* a les heures marquées sur son cylindre. La *colonne honorifique*, est celle en l'honneur des grands hommes morts pour l'état. La *colonne itinéraire* sert à enseigner les différentes routes par des inscriptions gravées sur chacun de ses pans. On appelle à Rome *colonne lactaire*, une colonne élevée dans le marché aux herbes, qui avoit dans son piédestal une retraite où les enfans abandonnés de leurs parens, par l'effet de la misère ou de toute autre raison, étoient exposés pour être élevés aux dépens du public. La *colonne légale*, étoit celle sur laquelle les anciens gravoient leurs loix. La *colonne limitrophe* marque les limites d'un royaume ou d'un pays conquis. La *colonne manubiaire* étoit ornée de trophées, et élevée à l'imitation des arbres où l'on attachoit anciennement les dépouilles des ennemis. La *colonne mémoriale* est celle élevée pour quelqu'événement inémorable. On grave sur la *colonne militaire* le dénombrement des troupes. Les *colonnes rostrales* étoient celles où l'on attachoit les éperons des vaisseaux pris sur l'ennemi. La première fut élevée à l'occasion de la victoire navale de Caïus Duilius sur les Carthaginois. On la voit au Capitole. Auguste en avoit fait construire quatre, avec les éperons des navires pris sur Cléopâtre. La *colonne sépulcrale* étoit une colonne élevée sur un sépulcre ou tombeau, avec une épitaphe gravée sur son fût. La *colonne triomphale* étoit élevée chez les Romains en l'honneur d'un triomphateur. Les joints étoient cachés par autant de couronnes qu'il avoit fait d'expéditions militaires. Les colonnes de Trajan et d'Antonin, outre leur destination particulière, sont aussi des colonnes triomphales. Le parlement d'Angleterre a fait élever devant le château de Bleuheim, à l'honneur de Marlboroug, une belle colonne de ce genre ; les quatre faces du piédestal sont chargées du récit des victoires de ce grand général ; sa statue est dans le haut, portée par

des figures de captifs, et environnée de trophées.

Colonne de Pompée : cette colonne, un des restes les mieux conservés d'Alexandrie, se trouvoit probablement autrefois dans l'enceinte de cette ville ; aujourd'hui elle est à un quart de lieue des murs de la nouvelle ville, du côté du lac Maréotis. Ce monument est placé sur une légère éminence et posé sur un soubassement que les Barbares ont dégradé. Un noyau de 4 pieds 6 pouces carrés lui sert de seul support; ce noyau est formé d'un fragment de monument ægyptien, d'une pierre siliceuse, et qui lui-même a été apporté en ce lieu, puisque les caractères hiéroglyphiques en sont renversés. Paul Lucas a donné la figure de cette colonne, qu'il dit avoir 94 pieds de haut. Norden en a donné une excellente figure. Selon Maillet, un danseur de corde, Arabe de nation, entreprit un jour de monter sur cette colonne, et en vint à bout. Il attacha une ficelle à une flèche, qu'il eut l'adresse de faire passer dans les vides d'une volute du chapiteau; ensuite, par le moyen de la ficelle, il y éleva une corde à la faveur de laquelle il monta réellement sur le sommet de la colonne. Le C. Fauvel, artiste français, y étoit monté en 1789, et avoit estimé son élévation de 88 pieds 9 pouces, ainsi que le constatoit un petit pavillon de fer-blanc qu'il laissa dans une cavité du chapiteau. Les artistes français qui ont été de l'expédition d'Ægypte ont fait élever un cerf-volant, par ce moyen ils ont passé une corde sur le chapiteau auquel ils ont ainsi fixé une moufle, propre à hisser l'un d'eux jusqu'au sommet de ce monument. Le C. Norry a mesuré la hauteur qui est de 88 pieds 6 pouces. Toutes les parties du monument sont en granit thébaïque. Par son chapiteau cette colonne est de l'ordre corinthien, mais elle n'en a point les proportions grecques. Celle du fût se rapproche de l'ionique. Les diverses parties qui composent ce monument sont d'âges différens : le fût, qui est d'un galbe admirable et d'un fort beau poli, excepté du côté du désert, où il a souffert par les sables, paroît être fait de la main des Grecs, peut-être sous les Ptolémées : quant aux autres parties, elles sont d'un travail inférieur. Les profils se rapprochent beaucoup de ceux du bas-empire. Le chapiteau n'est que grossièrement massé; le piédestal est excessivement bas; la couleur même du granit diffère de celle du fût. On peut donc conjecturer que ce fût, fait antérieurement aux autres parties, aura été réédifié à quelqu'époque extraordinaire. C'est la plus grande colonne d'un seul morceau qui soit connue. On avoit regardé ce monument attribué par plusieurs auteurs à la mémoire de Pompée, comme ayant été élevé par Septime-Sévère, une médaille trouvée par le lord Montaigu, autorisoit cette opinion; une inscription rapportée par M. Jambert, professeur de langue turque, et savamment expliquée par M. Danse de Villoison dans le Magasin encyclopédique, a décidé la question; on y lit que : « Publius (ou Pomponius), préfet d'Ægypte, a consacré ce monument à la gloire du très-saint empereur Dioclétien Auguste, le génie tutélaire d'Alexandrie ». Il est donc clair que cette colonne a été élevée dans le temps de Dioclétien, et le style du chapiteau indique cette époque. Cette colonne est figurée dans les Voyages de Norden, de Denon, de Casas, dans la Dissertation du C. Norry, dans les Vues d'Ægypte publiées par les Anglais, et dans beaucoup d'autres ouvrages.

Colonne de Duilius. *V*. Colonnes rostrées, p. 321.

Colonnes rostrées ou rostrales (*columnæ rostratæ*); colonnes auxquelles les Romains attachoient les éperons des vaisseaux pris sur les ennemis. La première colonne rostrale fut élevée à Rome dans le forum, à l'occasion de la victoire navale remportée par C. Duilius sur les Carthaginois. On la retrouva en 1560, près de l'arc de Sévère. On la voit aujourd'hui au Capitole. Elle est de marbre blanc. Auguste en avoit fait placer au même endroit quatre autres semblables, ornés des éperons des navires pris sur Cléopâtre. *Voyez* Rostres, Eperons.

Colonne milliaire. C'étoit anciennement une colonne de marbre qu'Auguste fit élever au milieu du forum, d'où l'on comptoit par d'autres colonnes milliaires, espacées de mille en mille sur les grands chemins, la distance des villes de l'empire. Cette colonne de marbre blanc est la même que celle qu'on voit aujourd'hui sur la balustrade du perron du Capitole à Rome. Elle est de proportion massive, en manière d'un cylindre court, avec la base, le chapiteau toscan, et une boule de bronze pour amortissement symbole du globe. On l'appeloit *milliarium aureum*, parce qu'Auguste l'avoit fait dorer, ou du moins sa boule. Elle a été restaurée par les empereurs Vespasien, Trajan et Adrien, comme il paroît par ses inscriptions.

Colonne Trajane; ce monument fut élevé par le sénat et le peuple romain à l'empereur Trajan, dans le forum que ce prince avoit fait bâtir à Rome par Apollodore d'Athènes, et qui portoit son nom. Le fût de cette colonne étoit orné de bas-reliefs qui représentoient les expéditions de Trajan contre les Daces. Ces reliefs font 23 fois le tour de la colonne. La colonne Trajane a 12 pieds et un huitième de diamètre sur 100 pieds de haut, y compris la base et le chapiteau. Une médaille d'or frappée en mémoire de l'érection de cette colonne, nous fait voir que, dans l'origine, elle étoit surmontée d'une statue en bronze doré de Trajan, qui tenoit dans la main le sceptre et un globe, dans lequel se trouvoient renfermées ses cendres apportées à Rome de Selinunte en Cilicie, où ce prince étoit mort à l'âge de 64 ans. On monte à la sommité de la colonne au moyen d'un escalier de 185 gradins taillés intérieurement en rond dans le marbre; cet escalier reçoit la lumière par 43 ouvertures ou fenêtres pratiquées dans le fût. Avant que Sixte v fît restaurer cette colonne, la balustrade de bronze n'existoit plus au sommet; le chevalier Fontana y fit mettre une balustrade de fer, mais il commit un contre-sens ridicule en plaçant une image de S. Pierre sur ce monument chargé de simulacres de guerre. La colonne Trajane a été gravée plusieurs fois; les bas-reliefs qui l'entourent sont très-curieux pour l'art et pour l'histoire, puisqu'on y retrouve les circonstances les plus mémorables de la guerre dacique, et beaucoup de détails intéressans, relatifs aux antiquités militaires.

Colonne Antonine; cette colonne qui orne aujourd'hui une des plus belles places de Rome, nommée de là *piazza colonna*, fut ainsi appelée parce qu'on a cru qu'elle avoit été élevée par le sénat à l'empereur Antonin le Pieux après sa mort, et c'est ce que paroît indiquer aussi l'inscription de la colonne. Cependant comme on y voit les détails de la guerre contre les Marcomans, faite par son successeur Marc-Aurèle, on en concluoit qu'elle n'avoit été achevée que sous le règne de Commode. Mais il est plus vraisemblable qu'elle fut élevée à Marc-Aurèle. Ce prince étant aussi appelé quelquefois *Divus Antoninus*

ou *Marcus Antoninus*, il a pu en résulter une équivoque. Du moins le nom d'*Antonine* est resté à cette colonne.

Suivant une mesure rigoureuse de M. de la Condamine, cette colonne a 116 pieds de hauteur, et 11 de diamètre. Elle est toute en marbre, et entourée de bas-reliefs qui forment 20 spirales autour du fût. Ils ont été expliqués par Bellori et gravés par Bartoli, ainsi que ceux de la colonne Trajane. On monte jusqu'au sommet par 189 marches; 7 à 8 autres sont enterrées, et plus bas que le piédestal. Venuti en compte 206. L'intérieur est éclairé par 40 fenêtres. Cette colonne décorée d'ornemens d'ordre dorique, ne produit pas un bien bon effet, ni de près ni de loin. Elle paroît même plus grosse en haut qu'en bas; le piédestal est très-haut, et ne se groupe point du tout avec la colonne. Il est d'ailleurs mauvais en lui-même. Les sculptures qui sont sur le fût sont inférieures à celles de la colonne Trajane, pour la composition, l'exécution, les caractères de tête: le costume et les attitudes des figures ont, du reste, la même importance pour l'histoire des usages militaires. Du temps de Sixte v, cette colonne étoit fort gâtée. Ce pape la fit restaurer en 1589, sous la direction de Fontana. Elle fut pour lors dédiée à S. Paul, auquel on éleva sur le socle une statue en bronze doré.

Sous le mont *Cittorio*, on a trouvé une autre colonne de granit. Celle-ci est regardée comme ayant été élevée véritablement en l'honneur d'Antonin le Pieux, tandis que la précédente est plutôt la colonne de Marc-Aurèle. Cette colonne, rompue en plusieurs endroits, se voit actuellement dans une petite cour derrière le palais de justice à Rome. Elle avoit 45 pieds de haut, et 5 pieds 8 pouces de diamètre: elle étoit d'un seul morceau de granit. Son piédestal est orné de bas-reliefs sur trois de ses faces. La quatrième est occupée par l'inscription de consécration de la colonne. Les deux bas-reliefs latéraux représentent des courses ou décursions funèbres. Le troisième fait voir l'apothéose d'Antonin et de Faustine. Un génie la porte sur ses ailes, il tient dans la main gauche un globe et un serpent sur le globe. Aux pieds du génie est une figure allégorique qui tient un obélisque, symbole de l'immortalité. Du côté opposé à cette figure est la ville de Rome, assise, tenant de sa main droite un bouclier sur lequel est représentée la louve avec Remus et Romulus. Le tout est d'un grand style; le génie est d'un beau idéal, et de la plus parfaite sculpture. Ce bas-relief est un des plus précieux qu'il y ait à Rome. Ce piédestal a été gravé par Aquila, en 5 feuilles. Le pape Pie vi l'a fait placer au Vatican. On le voit aussi gravé dans le 6ᵉ volume du Musée Pio-Clémentin. *Voy.* Consécration.

Colonne de Marc-Aurèle. *Voy.* Colonne Antonine.

Colonne de Constantin, d'Arcadius ou de Théodose. Jusqu'au commencement du 18ᵉ siècle on voyoit à Constantinople deux colonnes ornées de bas-reliefs, dans le goût de ceux de la colonne Trajane à Rome. Elles avoient été érigées l'une en l'honneur de Constantin, et l'autre en l'honneur d'Arcadius ou de Théodose. Banduri en a publié les bas-reliefs. Ceux de cette dernière ont été gravés d'après les dessins de *Gentile Bellino*, peintre vénitien, que Mahomet ii appela à Constantinople; mais il paroît que l'artiste a infiniment embelli l'ouvrage dans son dessin. On ne voit plus aujourd'hui de la colonne d'Arcadius que sa base de granit. La colonne même fut démolie par les Turcs au commencement du 18ᵉ siècle, parce qu'elle

avoit été ébranlée plus d'une fois dans les fréquens tremblemens de terre, et qu'on craignoit que sa chute ne causât un grand dommage à la ville. La colonne de Constantin, nommée la *colonne brûlée*, est composée de sept grands cylindres de porphyre, sans compter la base. Dans son origine, cette colonne étoit surmontée de la statue de Constantin. Après avoir été endommagée plusieurs fois par le feu, elle fut réparée par l'empereur Alexis Comnène, comme l'indique une inscription grecque.

Colonne nationale. Le gouvernement français ayant ordonné l'élévation d'un monument national, et désigné la place de la Concorde à Paris, comme l'emplacement le plus favorable, les artistes ont été invités à proposer leurs projets. Celui du C. Moreau a été adopté par le jury, et dans le courant de l'an IX (1801), on en a construit un modèle sur la place de la Concorde. Ce monument projeté consistoit en un énorme soubassement au-dessus duquel s'élève une base ornée de bas-reliefs, et une colonne lisse surmontée d'une statue de la république, exécutée en bronze. Les autres parties du monument devoient être exécutées en marbres et en granits de France. L'artiste avoit projeté d'orner le soubassement d'autant de figures en relief que la France a de départemens; ces figures devoient toutes se tenir par la main; mais on a observé avec raison que cet ornement étoit trop uniforme et trop insignifiant. Dans le premier volume des *Annales du musée*, le C. Landon a donné, pl. 18, la figure de cette colonne, d'après le projet du C. Moreau, et pl. 20, les bas-reliefs dont il avoit orné la base.

Colonne départementale; c'est ainsi qu'on a appelé la colonne qui doit être érigée dans le chef-lieu de chaque département, à la mémoire des guerriers du département morts dans la dernière guerre. Le gouvernement avoit ouvert un concours pour ces différentes colonnes; les projets ont été exposés à Paris au Louvre. Plusieurs de ces projets ont été gravés dans les *Annales du musée*, publiées par le C. Landon.

Colorer, Colorier; ces deux verbes s'emploient assez souvent l'un pour l'autre. Dans certains usages il y a à leur égard quelques nuances qui cependant ne sont pas très-décidées. Une de ces nuances se remarque lorsqu'on parle d'estampes auxquelles des couleurs se trouvent adaptées; si ces couleurs sont appliquées à l'estampe par le mécanisme de la gravure, ou plutôt de l'impression, en employant plusieurs planches, on se sert ordinairement du mot *coloré*, plutôt que du mot *colorié*. Lorsqu'il s'agit d'une estampe sur laquelle on a appliqué, après coup, des couleurs, ce qu'on appelle vulgairement *image enluminée*, on dira, cette estampe a été *coloriée* ou *enluminée*. On voit bien que le mot enluminé convient principalement à ce travail, lorsqu'il est grossier, et que le mot *colorié* s'emploie lorsque l'enluminure se rapproche davantage de la perfection dont ce travail est susceptible. C'est ainsi que le mot *image* signifie le résultat d'une gravure grossière, et le mot *estampe*, l'empreinte d'une gravure faite avec plus d'art.

Coloris; ce mot a un sens moins général que le mot couleur. Il exprime certains caractères particuliers de la couleur des objets, principalement de ceux agréables à la vue. On dit le *coloris* d'une fleur, le *coloris* de la tête d'une nymphe, et non pas le *coloris* d'un désert, d'une côte aride, d'une mer orageuse. Dans le langage plus particulièrement adapté à la peinture, le mot coloris se rapproche plus

souvent du mot *couleur*, dont il est synonyme. Suivant les circonstances on dit : la couleur et le coloris de tel peintre, de tel tableau ; couleur et coloris brillans, vigoureux, agréables, etc.

COLOSSAL ; cette épithète s'applique à tout ouvrage dont la mesure excède les dimensions ordinaires de la nature. Comme l'architecture n'a pas dans la nature de modèles sensibles, l'épithète *colossal* convient plus particulièrement aux ouvrages de peinture et de sculpture. Le goût du colossal fut celui des plus anciens peuples ; l'amour du grand et du merveilleux est une passion naturelle à l'enfance des sociétés, sur-tout dans les pays qui les premiers ont vu naître les arts. L'emploi des dimensions colossales dans les imitations du corps humain, ne peut être aujourd'hui justifié que par les convenances de la perspective entre un édifice et les figures qu'on emploie à sa décoration, entre une place et la statue qu'on se propose d'y élever, enfin entre l'objet à voir et les facultés visuelles du spectateur. Le rapport qui existe entre l'église de S. Pierre et plusieurs sculptures qui la décorent est tellement juste, que l'œil n'avoue les véritables dimensions de ceux-ci qu'après s'en être assuré par des mesures. Les archivoltes de la même église n'offrent pas, à beaucoup près, dans leur décoration, la même intelligence.

Les figures qui entrent dans la décoration des édifices doivent donc en suivre le module de la même manière que les oves, les fleurons, les triglyphes, et toutes les autres parties de détail de l'architecture. Il est pourtant quelques cas où l'art pourra se permettre cette enflure de dimensions qui contredit dans une figure la juste harmonie de ses rapports avec toutes les parties d'un édifice. Telle étoit la statue de Jupiter à Olympie, dont la tête touchoit la voûte, ce qui sembloit dire que la divinité ne pouvoit être comprise dans l'espace. Lorsque le colossal excède toute idée qu'on s'en pourroit former, il s'appelle GIGANTESQUE. *Voy.* ce mot. *V.* aussi COLOSSE.

COLOSSE ; ce terme est affecté, comme nous venons de le voir, par l'usage aux représentations du corps humain, dans lesquelles la sculpture exagère les dimensions naturelles de l'homme : comme on emploie le mot colossal pour exprimer tout ouvrage qui se fait remarquer par une grandeur hors des mesures ordinaires. Nous venons de voir pourquoi les nations orientales se signalèrent par leur goût pour le genre colossal. Les pagodes de la Chine, de l'Inde et du Japon, sont remplies d'idoles colossales. Les anciens peuples de l'Asie et les Ægyptiens, se firent remarquer également par leur goût pour les figures gigantesques. La Grèce possédoit aussi plusieurs colosses, parmi lesquels celui de Rhodes a été le plus célèbre (*Voy.* COLOSSE DE RHODES). Phidias fit plusieurs statues colossales. On connoît sur-tout son Jupiter et sa Minerve (*Voy.* ces mots). Un artiste avoit proposé à Alexandre de tailler le mont Athos, de manière que ce prince seroit représenté tenant une ville dans chaque main. Le beau colosse de Tarente, haut de 40 coudées, avoit eu Lysippe pour auteur ; la difficulté du déplacement, plus que la modération du vainqueur, empêchèrent Fabius de le transporter à Rome avec l'Hercule de la même ville. Les statues colossales furent d'usage en Italie avant le temps où les Romains dépouilloient de leurs monumens les peuples qu'ils avoient vaincus. Le Jupiter des Léontins avoit sept coudées de hauteur, et l'Apollon de bois transporté d'Etrurie et placé dans la bibliothèque d'Auguste, étoit

de 50 pieds ; le premier monument de cette nature qui ait été fabriqué à Rome, fut la statue du même dieu, que Sp. Carvilius plaça dans le Capitole après sa victoire sur les Samnites ; mais Rome vit augmenter dans la suite le nombre des colosses. On en comptoit cinq qui étoient les plus remarquables ; savoir, deux d'Apollon; deux de Jupiter, et un du Soleil. On a déterré à Monte Cavallo une statue colossale de Rome, qui étoit au nombre des divinités tutélaires de l'empire. Les superbes colosses de Castor et Pollux qui ont donné à la place de Monte Cavallo le nom qu'elle porte, sont des ouvrages grecs, et étrangers à l'art des Romains. L'orgueil et l'ambition des empereurs mirent bientôt la grandeur colossale au nombre des attributs de leur puissance. Néron voulut avoir une statue qui surpassât toutes les autres en grandeur. Ce colosse a, selon l'opinion commune, donné son nom à l'amphithéâtre appelé *colosseum*, ou *colisée*, construit dans son voisinage. Domitien ambitionna aussi une statue colossale avec la tête d'Apollon. Près du temple de la paix s'élevoit celle de Vespasien à la hauteur de 30 coudées. Il est parlé d'une chaise curule d'Hadrien, placée sur son tombeau (aujourd'hui le château Saint-Ange), elle étoit d'une grandeur prodigieuse et proportionnée au monument. Cet empereur en fit lui-même ériger une à Lucius Verus, et de plus ordonna qu'on en exécuteroit de pareilles dans tout l'empire. Alexandre-Sévère érigea plusieurs colosses dans Rome ; les indices en existent encore, et se voient dans les fragmens de quelques doigts et les membres mutilés que l'on contemple avec étonnement au Capitole. Gallien voulut encore enchérir sur ses prédécesseurs, mais la proportion démesurée du colosse fit avorter l'ouvrage. Son effigie qu'il vouloit placer sur le mont Esquilin, devoit avoir les emblêmes du soleil; sa main auroit tenu une pique creusée de manière à recevoir un escalier par lequel un enfant eût pu monter jusqu'au sommet. Un char magnifique posé sur une base assortie à la grandeur du tout, devoit recevoir cette prodigieuse figure. Le goût des statues colossales paroît aussi avoir gagné les provinces; on auroit tort cependant de regarder comme fragmens de colosses, tous ces membres colossales qu'on trouve dans les cabinets, tels qu'un pouce d'une dimension prodigieuse conservé au cabinet des antiques de la bibliothèque nationale, qui paroît plutôt être un pouce votif. Zénodore avoit fabriqué en Auvergne un simulacre de Mercure haut de 40 pieds, composé d'osier et de plâtre ; Nicéphore parle d'une statue équestre qu'on voyoit à Constantinople au vestibule de Sainte Sophie, et que l'on croyoit représenter l'empereur Justinien. Les dimensions qu'il donne à cette figure, peuvent la faire ranger au nombre des plus grands colosses. Les siècles modernes ont peu d'ouvrages de ce genre ; on peut citer sous ce rapport les statues qui décorent l'église de S. Pierre, et les figures équestres que plusieurs nations de l'Europe ont érigées à leurs rois; ces énormes figures appelées S. Christophe (*V.* ce mot), qu'on trouve à l'entrée de quelques églises; ces figures gigantesques cependant ne sauroient être comparées aux colosses de l'antiquité. Les dimensions de toutes ces statues n'ont été ainsi augmentées que pour établir une proportion entr'elles, et le local dont elles devoient faire l'ornement, et nullement pour paroître ce qu'elles sont. On voit cependant en Italie deux véritables colosses ; l'un est une statue assez médiocre de Jupiter dans les jardins Doria à Gênes; l'autre est l'effigie de Saint-Charles Borromée, à Arona dans la

territoire de Milan. Cette figure de 60 pieds de haut est en bronze, et dans son intérieur est pratiqué un escalier, par lequel on monte facilement pour opérer toutes les restaurations dont de tels ouvrages faits de morceaux rapportés, sont ordinairement susceptibles.

Les statues colossales offrent une grande difficulté d'exécution, surtout celles qui ne sont pas destinées à être vues de loin ou placées sur un grand édifice, mais qui doivent être vues de près. Il faut un grand art pour qu'elles ne paroissent pas lourdes et pesantes, et c'est un genre de difficulté que les artistes grecs avoient habilement surmonté, ainsi que le prouvent quelques-uns des ouvrages qui nous sont restés, principalement la belle statue du Nil, qui est à Rome, et l'Hercule Farnèse; la statue du Nil offre un exemple remarquable, en ce que la grandeur colossale ne lui fait rien perdre de cette grace, de cette mollesse qui doivent caractériser un fleuve. Parmi les figures colossales exécutées par les artistes les plus modernes, il faut citer le Persée et quelques autres statues du célèbre Canova.

Colosse de Rhodes; cette statue d'airain, d'une hauteur extraordinaire, représentoit Apollon, et fut regardée comme une des sept merveilles du monde. Les contradictions apparentes des historiens qui ont décrit ce colosse, ont engagé Muratori à rejeter ce monument au nombre des fables. Démétrius, fils d'Antigone, assiégea la ville de Rhodes, à cause du refus qu'elle avoit fait de renoncer à l'alliance de Ptolémée Soter. Les Rhodiens furent secourus par leurs alliés, et en particulier par Ptolémée, et l'assiégeant fut forcé de renoncer à son entreprise. Les Rhodiens, pour témoigner leur reconnoissance à l'égard de Ptolémée, leur allié, et d'Apollon, leur dieu tutélaire, résolurent d'élever à l'honneur du soleil un *colosse* d'une grandeur extraordinaire. Charès de Lyndes fut consulté sur ce projet. Les Rhodiens lui demandèrent quelle somme il exigeroit pour faire une statue d'une certaine hauteur. Sur sa réponse, ils en voulurent une qui eût le double de grandeur. Cet artiste n'exigea qu'une somme deux fois plus considérable. Mais à peine eut-il commencé son travail, qu'il vit l'or des Rhodiens dépensé en entier. Le chagrin et le désespoir s'emparèrent de lui, et il se pendit. Lachès, son compatriote, acheva le colosse dans l'espace de trois olympiades, et le plaça sur sa base. Pline ne fait aucune mention de Lachès, et donne toute la gloire au premier. A peine 56 ans s'étoient écoulés depuis, que le colosse fut renversé par un violent tremblement de terre: il fut brisé aux genoux, et demeura étendu jusqu'à ce que les Sarrasins s'emparassent de l'île de Rhodes. Ceux-ci qui ne considérèrent que la masse énorme de ce colosse, le mirent en pièces, et le vendirent à un marchand juif d'Emèse. Strabon, Pline, et d'autres auteurs qui vivoient pendant le temps que le colosse existoit encore, et qui ont pu le voir ou apprendre de leurs contemporains les détails qu'ils nous en ont transmis, lui donnent 70 coudées de hauteur. Des auteurs postérieurs à l'époque de sa destruction, lui donnent 80 coudées; leur témoignage ne peut pas renverser celui des auteurs contemporains. Pline donne encore d'autres détails, il dit: 1°. Que peu de personnes pouvoient embrasser son pouce; 2°. que la longueur de ses doigts surpassoit la hauteur des statues ordinaires. Quant au premier de ces deux points, il en résulte que donnant au pouce du colosse 5 pieds 9 pouces de circonférence, on aura par les proportions connues des sculpteurs (le

pouce d'un homme de 5 pieds 9 pouces de hauteur a 3 pouces de circonférence), 131 pieds de hauteur de la dimension que donnent les anciens auteurs. La seconde dimension donnée par Pline achève la conviction. L'index d'un homme de 5 pieds 9 pouces, a communément 3 pouces de longueur; il est donc la 23e partie de sa hauteur. Cette proportion de l'index donnera 132 pieds; et comme nombre moyen on peut fixer la hauteur approchée à 128 à 129 pieds. Comment a-t-on pu remuer une masse aussi considérable? Les calculs, qui d'après les proportions ci-dessus données ont été faits, montrent que le poids total du colosse, s'il étoit de cuivre pur, étoit de près de 1500 quintaux. Des masses plus considérables ont été déplacées et élevées sur une base. Si l'on suppose cette masse de marbre ordinaire, son poids sera de 7150 quintaux. Le colosse étant placé sur deux rochers, les vaisseaux des anciens, qui étoient moins grands que les nôtres, pouvoient aussi passer entre ses jambes. On a prétendu qu'un marchand juif qui avoit acheté ce colosse des Sarrasins, en avoit chargé 900 chameaux. On trouve dans l'Anthologie deux épigrammes sur ce colosse : une d'elles attribue cet ouvrage à *Lachès*, d'autres lisent *Charès*. Strabon, Pline, Eustathe sur Denys le Périégète, attribuent en effet cette statue à Charès, disciple de Lysippe. Brunck pense avec Hardouin que Charès a commencé cet ouvrage et que Lachès l'a achevé, ce qui a causé cette différence dans le récit. Meursius, dans son histoire de Rhodes, a déjà cherché à expliquer de même cette difficulté. Sextus Empiricus raconte en effet pourquoi Charès se donna la mort après avoir commencé cet ouvrage. Malgré cela, Rader ne devoit pas, dans une épigramme de Martial, substituer Charès à Lachès. Quelques antiquaires ont présumé que la belle tête du soleil qui se voit sur les médailles des Rhodiens pouvoit être celle du colosse de Rhodes.

Colosseum. *Voy*. Colisée.

Colossicotera (Opera); mot employé par Vitruve pour exprimer des ouvrages d'une grandeur colossale.

Columbaria. *Columba* signifie un pigeon qui fait ordinairement son nid dans les trous qu'on a laissés aux murailles lorsqu'on a ôté les boulins qui avoient servi à faire les échafauds quand on les a maçonnés; ce qu'on appelle trous de boulins: c'est ce que les Latins exprimoient par le terme univoque *columbaria*.

Columbarium; ce nom est dû à la similitude des trous où les pigeons font leurs nids, soit dans les murs ou dans les demeures que la main de l'homme leur prépare, avec les petites niches destinées chez les Romains à recevoir les urnes d'une même famille. Le caractère propre du *columbarium* est donc d'être un réceptacle d'urnes cinéraires (*Voy*. Urnes), et non de sarcophages ou d'ossuaires (*Voyez* ces mots). Il contenoit dans un petit espace, les restes d'un grand nombre de corps. La forme extérieure de ces monumens n'avoit rien de remarquable; le columbarium n'étoit éclairé que par la lueur des lampes religieuses qui brûloient dans les cérémonies des funérailles. Ses murs intérieurs étoient percés de plusieurs étages, de petites niches en demi-cercle, dont la profondeur étoit quelquefois capable de contenir quatre urnes, tantôt debout et isolées, tantôt enfoncées dans la profondeur de l'espace qui sépare les différens étages de niches; plusieurs sont tellement ajustées et scellées dans les trous qui les reçoivent, que leur déplacement ne peut s'opérer sans effraction; le nombre de ces urnes ainsi enclavées sous chaque niche, varie

depuis un jusqu'à quatre. Le columbarium de la famille Pompéia est un des plus beaux que le temps nous ait conservés ; cinq rangs de niches en ornent le pourtour ; l'intervalle d'un rang à l'autre est garni de tablettes où se lisent les épitaphes qui consistent dans les noms et les qualités de chaque mort. On observe dans la décoration de ce columbarium une progression de richesses depuis le rang de niches inférieures, jusqu'à l'étage en haut destiné sans doute à des morts plus qualifiés. Des figures d'hommes et de femmes en caryatides y forment un genre nouveau d'ordonnance (*Voy.* CARYATIDE). Voyez les *descriptions* que GORI et BANDINI ont données du *columbarium des affranchis de Livie*.

COLUMELLA, petite colonne ; on donnoit ce nom aux cippes que l'on élevoit sur les sépultures.

COLYMBETERA ; c'étoit dans les bains de grands bassins où l'on pouvoit nager.

COMARCHIOS, nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

COMBATS. *Voy.* BATAILLES.

COMBATS DE MER. Les peintres de marine sont ceux qui réussissent le mieux à représenter des combats de mer (*Voy.* MARINE). On a justement admiré dans ce genre, l'attaque du vaisseau de la Bayonnaise peinte par le C. CREPIN, et exposée au salon de l'an 9 ; ce genre offre de grandes difficultés pour éviter la monotonie. On publie actuellement par livraisons une collection des combats de mer les plus célèbres, gravés en noir.

COMBLE ; assemblage de pièces de bois, formé au-dessus d'une maison pour soutenir les tuiles, ardoises ou autres matières qui la couvrent.

COMÉDIEN. *Voy.* HISTRION.

COME SOPRA ; expression italienne qui signifie *comme ci-dessus*. Elle sert à faire répéter quelque passage qu'on a déjà entendu. On la trouve sur des partitions italiennes, principalement dans des rondeaux.

COMIRS, farceurs, la plupart Provençaux, jouant des instrumens, chantant et débitant les ouvrages des troubadours : ils succédèrent en France aux histrions, et on leur y donna encore les noms de conteurs, jongleurs, musars, plaisantins, etc.

COMITIUM ; nom qu'on donnoit à l'un des deux endroits où s'assembloit le peuple romain. C'étoit une place entourée d'un mur dans le forum romanum. Dans les premiers temps de Rome elle n'étoit pas couverte ; on la couvrit dans l'année si mémorable pour les Romains où Hannibal entra dans l'Italie. Les édiles Varron et Murena firent orner le comitium de tableaux qu'ils avoient apportés de Lacédémone. Le comitium étoit aussi orné de statues ; on y remarquoit entr'autres une Vénus, surnommée *Cloacina*, parce que Tatius, roi des Sabins, l'avoit trouvée dans un cloaque. C'est pourquoi sur un denier de la famille *Mussidia*, sur lequel se voit le comitium, on lit l'inscription CLOACIN. Le comitium se voit aussi sur les deniers des familles *Hostilia* et *Silia*, ou selon Morell, *Licinia*.

COMMA, petit intervalle qui se trouve dans quelques cas, entre deux sons produits sous le même nom par des progressions différentes. On distingue quatre espèces de comma, le *mineur*, le *majeur*, le *minime* et le *maxime*.

COMMODITÉS ; un appartement a toute sorte de commodités quand il est bien distribué, et qu'il est approprié à nos usages habituels. On a donné par euphemisme le nom de commodités aux *latrines*. *Voy.* ce mot.

Commun. C'est dans un palais un corps de bâtiment où l'on prépare les mets qui doivent couvrir la table du prince et celle de ses officiers. Dans un hôtel, c'est simplement une salle où mangent les gens de la maison; dans une maison religieuse, c'est le réfectoire des domestiques; enfin c'est, en d'autres endroits, le logement des gens de service.

Commune; on appelle ainsi une note marquée d'un point d'orgue ou point d'arrêt, sur laquelle toutes les voix et tous les instrumens s'arrêtent; par extension, les silences même, marqués d'une couronne, s'appellent aussi *communes*.

Compair. Les tons *compairs* dans le plain-chant, sont l'*authente* et le *plagal* qui lui correspond (*Voy.* Arithmétique). Ainsi le premier ton est *compair* avec le second; le troisième avec le quatrième, et ainsi de suite : chaque ton pair est *compair* avec l'impair qui le précède. *Voy.* Tons de l'Église.

Compartiment; disposition de figures formées de lignes droites ou courbes, et servant à décorer les surfaces avec grace et régularité. On dit *compartiment de rues* pour désigner la division intérieure, régulière et alignée des quartiers d'une ville. Les *compartimens de tuiles* ou d'*ardoises*, sont la disposition régulière de tuiles de différentes couleurs ou d'ardoises taillées de différentes formes, qu'on remarque sur les combles de quelques vieilles églises et les tourelles des vieux châteaux. Les vitres avoient aussi de semblables compartimens. Les *compartimens des murs de faces* sont une décoration symétrique extérieure des murs, qui souvent n'est composée que de matériaux choisis, traités avec soin et joints avec précision. La décoration symétrique des murs à l'intérieur, s'appelle *compartimens des lambris*. Les anciens varioient ces compartimens selon la matière qu'ils mettoient en œuvre, et le lieu qu'ils vouloient orner. L'observation qu'en entrant dans un lieu on porte ordinairement la vue vers les parties supérieures, avoit engagé les anciens à faire des compartimens des voûtes et plafonds; on les retrouve même dans l'architecture gothique. On peut rappeler encore ici *les compartimens de pavé*, en grès, ou en carreaux de terre, ou en carreaux de pierres, ou en carreaux de marbre. On appelle *compartimens asiatiques*, la combinaison de carreaux de porcelaine, ou d'autres terres cuites, de diverses formes et couleurs. On les appelle *asiatiques*, parce qu'ils sont très-anciens en Asie, et que les peuples de cette partie de la terre en revêtent les murs, voûtes et pavés de la plupart de leurs édifices. Les Maures, conquérans de l'Espagne, les employèrent à la décoration des monumens qu'ils élevèrent dans ce royaume, et dont plusieurs subsistent encore (*Voy.* Alhambra). L'éclat de ces compartimens inspira le desir de les imiter; et en effet, on en trouve de pareils dans quelques villes d'Espagne et de Portugal. Le château de Madrid, près de Paris, avoit été ainsi décoré. Ces compartimens asiatiques pourroient être perfectionnés et heureusement employés dans les pays où le marbre est rare et où la terre vernissée se fabrique avec succès.

Compas; instrument dont on se sert pour décrire des cercles, espacer des lignes, fixer des points et mesurer des distances. Le *compas à trois branches* sert à prendre à-la-fois trois positions; et par-là, il est très-commode à ceux qui ont quelque plan ou carte à copier promptement. Le *compas à pointes changeantes*, est celui dont l'une des pointes d'acier se démonte et fait place à un porte-crayon ou à quelqu'autre pointe; on s'en sert sur-tout dans les dessins d'archi-

lecture. Le *compas d'appareilleur* a des branches longues de près de 2 pieds, et qui sont plates, droites et également larges depuis le haut jusqu'à la naissance des pointes. Il sert à tracer sur les pierres les différentes lignes que le ciseau doit suivre, et à mesurer des angles de diverses proportions. Le *compas de réduction*, est une espèce de compas double, dont les branches fendues se réunissent à volonté par le moyen d'une boîte ou coulisse qui peut glisser le long des branches, et se fixer où l'on veut, selon les réductions que l'on a à faire, en ralongeant les branches d'un côté et les raccourcissant de l'autre. Le *compas courbe* sert à prendre le diamètre des corps circulaires. Il ne diffère des compas ordinaires qu'en ce que ses pointes sont courbes.

Complainte; espèce de romance populaire, d'un genre pathétique. Ce petit poëme est ordinairement le récit d'une histoire lamentable qu'on suppose composée par le personnage même qui en est le sujet, et c'est ce rapport, autant que sa qualité historique, qui distingue la complainte de la romance. Le style de la complainte, ainsi que son caractère musical, doivent être simples et naïfs. Les chants mineurs conviennent sur-tout à ce genre. *Voy*. Romance.

Complément d'un intervalle, est la quantité qui lui manque pour arriver à l'octave : ainsi la *seconde* et la *septième*, la *tierce* et la *sixte*, la *quarte* et la *quinte*, font *complément* l'une de l'autre. Quand il n'est question que d'un intervalle, *complément* et *renversement* sont la même chose. Quant aux espèces, le juste est *complément* du juste, le majeur du mineur, le superflu du diminué, et réciproquement. *Voy*. Intervalle.

Compluvium, espace vide, ou cour placée dans le centre des bâtimens romains, pour recevoir les eaux des toits. *Voyez* Aula.

Composé (ordre); c'est une espèce de sixième ordre d'architecture aussi variable que l'imagination qui le produit, dans lequel on fait entrer une composition arbitraire sans s'arrêter aux règles prescrites pour les cinq autres ordres d'architecture.

Composé (Intervalle): on peut dire qu'à proprement parler, il n'y a aucun intervalle simple, parce qu'il n'y a aucun intervalle harmonique, c'est-à-dire rationnel ou commensurable, c'est-à-dire exprimé par deux membres entiers, qui ne soit composé. On nomme cependant *intervalle composé* tout intervalle qui passe l'étendue de l'octave, parce qu'en retranchant l'octave on simplifie l'intervalle sans le changer. Tout intervalle qu'on peut diviser musicalement en deux intervalles, peut encore être considéré comme composé.

Composées (mesures); on appelle ainsi, en musique, toutes celles qui sont désignées par deux chiffres.

Composer, inventer de la musique nouvelle selon les règles de l'art.

Composite. *Voy*. Ordre et Colonne.

Compositeur, celui qui compose de la musique ou qui sait les règles de la composition, et a reçu de la nature le génie pour le mettre en pratique. *Voy*. Composition.

Composition, comme terme de peinture, signifie la partie de cet art qui trouve avec convenance, et qui place avec avantage les objets dont le dessinateur ou le peintre se servent pour exprimer leur sujet. *Voy*. Invention et Disposition.

Composition, comme terme de musique, signifie l'art d'inventer et d'écrire des chants, de les accompagner d'une harmonie convenable, de faire, en un mot, une pièce complète de musique avec toutes ses parties. La connoissance de l'harmonie et de ses règles est la

fondement de la composition; mais il faut que le compositeur trouve en lui-même la source des beaux chants, de la grande harmonie, les tableaux, l'expression. Quoique les règles fondamentales du contrepoint soient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur selon le nombre des parties; car, à mesure qu'il y a plus de parties, la *composition* devient plus difficile. La composition à deux parties s'appelle *duo*, quand les deux parties chantent également, c'est-à-dire, quand le sujet se trouve partagé entre elles. Si le sujet est dans une partie seulement, et si l'autre ne fait qu'accompagner, la première partie s'appelle alors *récit* ou *solo*, et l'autre *accompagnement*, ou *basse-continue*, si c'est une basse. Il en est de même du *trio* ou de la composition à trois parties, du *quatuor*, du *quinque*, etc. On donne aussi le nom de composition aux pièces même de musique faites dans les règles de la composition; c'est pourquoi les *duo*, *trio*, *quatuor*, s'appellent des *compositions*. On compose ou pour les voix seulement, comme le plain-chant et les chansons, ou pour les instrumens, ou pour les instrumens et les voix. Les *compositions* instrumentales pour un chœur d'orchestre s'appellent *symphonies*, *concerts*; et pour quelqu'instrument particulier, *pièces*, *sonates* (*Voy.* ces mots). Les *compositions* destinées pour les voix et pour les instrumens, se divisent, *en musique latine* ou *musique d'église*, et *musique française*. Les musiques destinées pour l'église, tels que psaumes, hymnes, antiennes, répons, portent le nom de motets. La musique française se divise en musique de théâtre, et en musique de chambre. Dans une *composition*, l'auteur a pour sujet le son physiquement considéré, et pour objet le seul plaisir de l'oreille; ou bien il s'élève à la musique imitative, et cherche à émouvoir ses auditeurs par des effets moraux.

Compositores gemmarum. Pline donne ce nom aux ouvriers qui arrangeoient et disposoient les gemmes d'après leur forme et leur couleur. C'est ce que nous appelons aujourd'hui *metteurs en œuvre*.

Comus, nom d'un air de danse des anciens.

Con brio. *Voy.* Animé.

Concamerata sudatio. Dans le gymnase des anciens, la pièce appelée ainsi étoit destinée à s'essuyer la sueur; elle étoit située entre le *laconicum*, pièce fortement chauffée au moyen de tuyaux de chaleur pour exciter la sueur, et la pièce où l'on se baignoit à l'eau chaude.

Concert; réunion de voix et d'instrumens qui exécutent des morceaux de musique. Ce mot s'emploie aussi pour exprimer la musique même qu'on exécute. On fait des concerts d'instrumens sans voix, dans lesquels on n'exécute que des symphonies. Il y a eu à Paris plusieurs *concerts* très-célèbres, entr'autres celui des *Amateurs*, à l'hôtel de Soubise. Ils s'étoient adjoint les artistes du premier talent, et la perfection avec laquelle on y exécutoit sur-tout les symphonies, est une des causes les plus efficaces des progrès que la musique a faits en France dans la seconde moitié du 18e siècle. Les membres de ce *concert* s'étant désunis, il s'en éleva un autre, fondé sur une association maçonique, et sous le titre de *Loge olympique*. Au mérite de l'exécution des symphonies, il réunit celui de faire entendre dans le genre vocal les plus fameux virtuoses étrangers. Il a été interrompu en 1789. Celui de la *rue de Cléri*, qui attire actuellement les connoisseurs, lui a succédé. Les célèbres virtuoses *Garat*, *Rode*, *Romberg*, ont aussi donné depuis quelque temps, dans différentes

salles, des concerts à leur profit.

A Londres, les concerts de *Bach*, d'*Abel*, de *Giardini* et de *Rauzzini* ont eu beaucoup de souscripteurs. Un virtuose aimé du public, n'y donne point de *concert* de bénéfice qui ne lui rapporte des sommes considérables. En 1784, on a établi à Londres un *concert* en l'honneur du célèbre *Hændel*, où l'on n'exécute, pour ainsi dire, que de sa musique. La première année l'affluence fut telle, qu'on avoit de la peine à se procurer des billets. Ils étoient d'une guinée, et la recette monta à plus de 300,000 liv. Il fut exécuté dans la salle de Westminster par 800 musiciens. Ce nombre s'est à-peu-près soutenu depuis. Il n'y a dans Londres aucun musicien qui ne se fasse un honneur, et même un devoir religieux, de contribuer à rendre un hommage annuel à ce grand compositeur.

Concert spirituel. Jusqu'au commencement de la révolution, ce concert, dans lequel on n'exécutoit que des symphonies, des motets et des chants religieux, tenoit lieu de spectacle public à Paris, pendant la clôture des autres spectacles. Il étoit établi au château des Tuileries. L'origine de ce *concert spirituel* remonte à l'année 1725. Anne Danican, dit *Philidor*, musicien de la chambre du roi, et frère aîné du célèbre compositeur de ce nom, moyennant mille livres par an, et sous la condition de n'y faire chanter aucune musique française, ni aucun morceau d'opéra, obtint de l'entrepreneur de l'opéra, la permission de donner des *concerts* les jours où il n'y auroit point de spectacles. Bientôt après on y exécuta aussi de la musique française et profane, et depuis ce temps l'administration a été changée plusieurs fois. Ce que le concert spirituel offroit de plus intéressant, lorsque les entrepreneurs vouloient s'en donner la peine, c'étoit le plaisir d'entendre, de juger, de comparer les grands talens étrangers, et l'émulation qui en résultoit pour les talens nationaux.

Concertant ; les *parties concertantes* sont celles qui ont quelque chose à réciter dans une pièce ou dans un concert. Dans ce sens on dit, également bien, partie *concertante* et partie *récitante* ; mais la première de ces deux expressions est particulièrement employée lorsqu'il s'agit de musique instrumentale. On appelle symphonie *concertante* ; celle où le motif est dialogué entre deux ou plusieurs instrumens. On dit un *trio*, un *quatuor concertans*, pour les distinguer de ceux où il n'y a qu'une partie principale, et où les autres ne sont que d'accompagnement.

Concerté ; ce mot s'applique à des morceaux de musique vocale où chaque partie dialogue, et qui offrent tantôt des *solo*, tantôt la réunion de plusieurs voix. C'est ainsi que sont faits les *terzetti*, les *quartetti*, *quintetti*, des opéras italiens et ces finales d'un si grand effet. On les nomme en français *morceaux d'ensemble* ; mais cette expression est moins juste que celle des italiens *pezzi concertati*, *morceaux concertés*. La première ne donne l'idée que de plusieurs voix chantant *ensemble* ; et l'autre, celle de plusieurs voix chantant tantôt ensemble, tantôt séparément. Les morceaux *concertés* sont à la musique vocale, ce que les morceaux *concertans* sont à la musique instrumentale.

Concerto, on appelle ainsi une pièce de musique faite pour un instrument particulier, accompagné par un orchestre plus ou moins complet, et coupé précisément comme un air exécuté par une voix. Ce mot *concerto* et celui de *sonata*, n'existoient pas encore en Italie à la fin du 16e siècle. Plus anciennement et dès les temps de Bocace,

on se servoit pour exprimer à-peu-près la même chose, des mots *concento* et *suono*. Mais *concertare* et *concertanti* s'entendirent d'abord de l'union des instrumens avec les voix dans les motets et dans les madrigaux. Ce ne fut que dans le 17[e] siècle, que les pièces à plusieurs parties instrumentales commencèrent à s'appeler *concerto*, et les *solo*, *sonates*. Les concertos pour le violon ont été les premiers, et long-temps les seuls; ceux qu'on a faits ensuite pour d'autres instrumens ont été dessinés entièrement sur ce modèle. Le jeu des instrumens s'est tellement perfectionné, qu'il n'en est aucun maintenant qui n'ait la prétention de briller dans un *concerto*. Le clavecin eut de bonne heure ce privilège, qu'il a transmis au piano-forte. La flûte, le hautbois, la clarinette ont depuis long-temps leurs concerto. Le cor même et le triste basson ont les leurs. Ceux de violoncelle ont fait la réputation de plus d'un artiste célèbre, et l'on en a enfin composé pour la contrebasse.

Concerto grosso, dans le 17[e] siècle et au commencement du 18[e], on donnoit ce nom à des symphonies avec un violon principal et d'autres parties obligées ou en *ripieno*. Ces pièces ont été les premiers modèles de ce que nous appelons aujourd'hui *concerto*. Dans les *concerti grossi*, le violon principal se nommoit *violino di concertino*; on distinguoit par la même dénomination l'instrumentiste qui jouoit le solo, du simple symphoniste que l'on nommoit *violino di grosso*. Les *concerti grossi* de Corelli, de Geminiani, de Vivaldi, ont fait dans leur temps les délices des amateurs.

Conclave. On appelle ainsi une réunion de grandes salles en corridors, et des cellules pratiquées dans le palais pontifical du Vatican, où les cardinaux s'assemblent pendant la vacance du S. Siège pour l'élection d'un pape.

Concordant, en musique, est la partie qu'en Italie on appelle *baritono*. Le *tenor* est proprement la taille. Il y a dans les voix de *taille* deux espèces de timbre très-distincts; l'un plus aigu, l'autre plus grave. Le *concordant* est l'espèce de voix qui, formée des sons graves de la taille et des sons aigus de la basse, semble les réunir l'une et l'autre. C'est ce qui lui a fait donner le nom de concordant.

Concours, assemblée de connoisseurs autorisés, dans laquelle une place vacante est emportée à la pluralité des suffrages par celui qui a le mieux soutenu un examen ou l'épreuve à laquelle les candidats étoient obligés de se soumettre. Il y a des concours de musique, de peinture, d'architecture, etc.

Conduit, en latin *conductus*, ancien synonyme de *motet*. C'étoient des morceaux de musique à plusieurs parties, différens de la musique d'église, en ce que celle-ci avoit toujours pour base le plain-chant, qui formoit la partie principale sur laquelle étoit dessinée l'harmonie des autres parties; au lieu que dans le *conductus* et le *motettus*, le compositeur créoit lui-même un chant qui servoit de fondement au contre-point. Il paroît que cette espèce de musique fut appelée *conductus*, à cause de la partie de chant qui servoit de sujet, de thème, de guide au contre-point, et qui conduisoit les autres parties. *Voy.* Motet.

Conduit, corridor long et étroit, pratiqué dans un massif de maçonnerie ou sous terre, pour communiquer d'un endroit à un autre. On en trouve plusieurs dans les édifices antiques.

On appelle encore *conduit*, un aqueduc en maçonnerie, destiné à conduire les eaux, lorsqu'il est couvert d'une voûte (*Voy.* Aqueduc).

La construction de ces conduits demande beaucoup de précautions. Les anciens Romains y ont excellé. Ils avoient soin de revêtir la partie inférieure où l'eau devoit couler, d'une forte couche de ciment qui acquéroit avec le temps une plus grande dureté que la pierre. Les conduits des aqueducs existans ont 5 à 6 pieds de hauteur sur 2 ou 3 de largeur.

Conduite ; dans un morceau de musique, c'est l'art d'agencer une idée principale avec les idées accessoires ; de ramener le motif à propos, sans en abuser ; d'enchaîner des modulations, en ne leur donnant ni trop ni trop peu d'étendue.

Conduite d'eau, suite de tuyaux de plomb, de fer, de terre cuite ou de bois, servant à conduire les eaux. On trouve de ces tuyaux en terre cuite et en plomb qui portent différentes inscriptions, principalement le nom du fabriquant. Les anciens Romains pratiquoient pour toutes leurs conduites, de petits puits, éloignés d'environ 120 pieds romains l'un de l'autre. Ils servoient à déposer le limon que les eaux troubles pouvoient charrier ; ces puits étoient construits en briques ou en maçonnerie de blocage, revêtus à l'intérieur d'un enduit de ciment. Les parties de conduits ou de tuyaux qui aboutissoient à ces puits, étoient disposées de manière que celle qui amenoit l'eau, étoit un peu plus élevée que celle qui la recevoit après le puits ; à l'ouverture de cette dernière, on plaçoit une petite grille pour retenir les grosses ordures, herbages, racines, etc. La profondeur de ces puits étoit proportionnée à la quantité d'eau que fournissoit la conduite. Les conduites formées par des tuyaux, doivent être enfoncées à une certaine profondeur dans la terre, pour qu'en été l'eau conserve sa fraîcheur, et qu'en hiver elle ne soit pas exposée à la gelée. *V.* Tuyaux.

Conférences académiques ; discussions entre les membres des académies sur les travaux qui leur sont communiqués. En établissant des conférences dans les académies des arts, on a eu en vue la communication et l'accroissement des lumières parmi les maîtres de l'art, l'instruction des élèves qu'on admettoit avec choix, et comme par récompense dans quelques-unes de ces assemblées pour y entendre de temps en temps la lecture des conférences faites par leurs maîtres ; enfin on a pensé que le choix des travaux académiques rassemblés et rendus publics, répandroit des connoissances nécessaires pour parler et juger convenablement des productions artielles. *V.* Académies.

Confessionnal. Dans les églises consacrées au culte catholique, on appelle ainsi un ouvrage de menuiserie composé de trois niches ou cellules, séparées par une cloison adossée à un mur, ou à un pilier, couvertes en dôme, en plate-forme ou en amortissement. La niche du milieu a une porte pleine jusqu'à la moitié de sa hauteur, et à claire-voie dans tout le reste. Cette niche contient un siége, et a, de droite et de gauche, des volets battans sur un grillage en bois, à travers lequel on voit dans les niches de côté : celles-ci n'ont point de portes, et ont un accoudoir au lieu de siége. Ces constructions doivent être commodes et simples.

Confus, Confusion ; les objets sont *confus* dans un tableau, dans un bas-relief, quand ils y sont maladroitement multipliés ; un tableau est *confus*, quand les lumières mal distribuées et mal dégradées égarent la vue sur toutes les parties, quand les objets qui doivent s'avancer ne se détachent pas du fond. La *confusion* peut donc être un vice de composition, et quelquefois

un vice de clair-obscur et de couleur. Il y a des sujets qui exigent un grand nombre de figures sans permettre de les grouper; ces sujets sont vicieux, et ne doivent jamais être choisis par l'artiste. Ce n'est qu'aux grands coloristes qu'il peut être permis de multiplier les objets dans leurs compositions; ils ont toujours des ressources pour les empêcher d'être confus.

En architecture la confusion vient particulièrement de la décoration et des ornemens; lorsque ce vice attaque la disposition des plans et l'ordonnance générale d'un édifice, on l'appelle de préférence *désordre*.

Congé; portion de cercle, ou adoucissement en forme de cavet, qui joint le fût de la colonne à ses deux ceintures. On le nomme aussi *apophyge*, qui en grec signifie *fuite*, et *scape*, du latin *scapus*, tronc d'une colonne. On emploie le congé presque toutes les fois que l'on se sert de l'astragale; mais il est souvent élégant de le supprimer, lorsqu'on a besoin de caractériser un profil. *Voy*. Astragale.

Congiaire, présent ou don fait au peuple par les empereurs, et représenté souvent sur les médailles, avec l'inscription *congiarium* ou *liberalitas*. Ce mot vient de *congius*, parce que les premiers présens que l'on fit au peuple, consistoient en huile et en vin, qui se mesuroient par *conges*. Ces présens consistoient en argent, ou en épiceries, ou en différentes sortes de comestibles. Néron est le premier empereur dont les congiaires soient marqués sur les médailles. Le type des médailles qui représentent des congiaires, offre l'empereur assis sur un *suggestum*, et donnant une tessère à un citoyen, à une femme ou à un enfant. Sur ces tessères, il y avoit l'indication des objets dont le présent étoit composé.

Conisterium, lieu où l'on gardoit dans les palestres une sorte de poussière très-fine dont les lutteurs se couvroient afin de mieux se saisir, parce que l'huile et la sueur auroient, sans cela, rendu leur peau trop glissante.

Conjoint. Le tétracorde conjoint est, dans l'ancienne musique, celui dont la corde la plus grave est à l'unisson de la corde la plus aiguë du tétracorde qui est immédiatement au-dessous de lui; ou dont la corde la plus aiguë est à l'unisson de la plus grave du tétracorde qui est immédiatement au-dessus de lui. Dans la musique moderne, la gamme est composée de sept degrés. Ceux qui se suivent immédiatement dans l'ordre de l'échelle sont *conjoints*; ceux qui ne se suivent pas immédiatement dans cet ordre sont *disjoints*.

Conjointes, tétracorde des conjointes. *Voy*. Synnéménon.

Conjuguées (têtes); on les appelle ainsi lorsque sur une médaille il y a plusieurs têtes tournées du même côté. *Voy*. Têtes.

Con moto. *Voy*. Animé.

Connexe; terme de plain-chant. *Voy*. Mixte.

Connoisseur; celui qui, sans faire profession d'un art ou des arts en général, a, ou prétend avoir les connoissances qui peuvent mettre à portée d'en bien juger les productions. Il est cependant possible qu'un artiste même, dans l'art qu'il professe, ne réunisse pas toutes les qualités et tous les genres de savoir qui constituent un *connoisseur*. Le goût de l'amateur est d'un autre genre que celui de l'artiste. Il ne se satisfait que par la possession des productions de l'art (*Voy*. Amateur). C'est le cabinet qui constitue l'amateur. On est *connoisseur*, ou l'on peut être réputé tel sans cela. C'est sur-tout par des voyages, par des écrits ou des ouvrages sur la théorie d'un art, qu'on obtient le titre de *connoisseur*, quoi-

qu'on puisse l'être même sans avoir fait ces preuves.

Conque; espèce de grand buccin qui résonne comme la trompette, et que les poètes et les artistes ont donné aux divinités de la mer. Les Tritons qui précèdent les chars de Neptune et d'Amphitrite, sur une infinité de monumens, ceux qui accompagnent Vénus sur la mer dans une charmante peinture d'Herculanum, sonnent de la conque.

Consécration. V. Apothéose.

Conséquente, en italien *conseguente* ou *conseguenza*. Dans les canons, les fugues, et tous les morceaux où l'on pratique l'imitation, on appelle ainsi la partie qui *suit* la première, et qui en imite note à note le chant et les mouvemens. Cette première s'appelle en italien la *guida*. Les Français la nomment plus souvent *motif*, *dessin*, *sujet*, *demande*, *proposition*; et la seconde *réponse* ou *réplique*. Les mots *conséquent* et *conséquence*, donnent une idée plus juste de la rigueur avec laquelle cette seconde partie doit suivre la première dans l'imitation.

Conservatoire, en italien *conservatorio*; nom qu'on donne en Italie aux écoles publiques de musique. Les conservatoires d'Italie sont des hôpitaux entretenus par de riches citoyens, les uns en faveur des enfans trouvés, les autres pour des orphelins ou des enfans de parens pauvres. Ils y sont logés, nourris, vètus, instruits gratuitement. On y admet aussi des élèves qui payent une pension, de sorte que toutes les classes de citoyens peuvent y recevoir une éducation musicale. Les théâtres et les églises tirent également de ces conservatoires les sujets dont ils ont besoin. Il y a trois conservatoires à Naples, pour les garçons; il y en avoit quatre à Venise, pour les filles. Depuis la révolution, il y a à Paris une école de musique aux frais du gouvernement. On lui a aussi donné le nom de conservatoire; elle est dirigée par les artistes les plus distingués, et a produit des sujets chers au public.

Console, terme d'architecture. C'est un ornement en saillie qui, le plus souvent, a la forme de la lettre S, et qui sert à porter des petites corniches, des figures, des vases, un balcon, etc., ou bien à arc-bouter; alors on l'appelle *console en adoucissement*, parce qu'elle n'a d'enroulement qu'à sa partie inférieure. On appelle *console adossée*, un petit enroulement de serrurerie, représentant deux SS en opposition, ou tournées l'une vers l'autre; *console arrasée*, celle dont les enroulemens n'ont point de saillie, affleurent le chambranle et ne sont vus que d'un côté; *console avec enroulemens*, celle qui a des volutes en bas et en haut; cette dernière est ordinairement la plus forte: *console coudée*, celle dont le contour en ligne courbe est interrompu par quelque partie droite ou anguleuse; *console en encombellement*, c'est le nom général que l'on donne à toute console qui sert à porter les balcons, et qui par ses ornemens se distingue du corbeau. La *console gravée*, est celle qui est ornée de glyphes ou de cannelures, et quelquefois d'écailles; la *console plate*, est un corbeau avec glyphes et goûtes; la *console rampante*, est celle qui suit la pente d'un fronton, pour en soutenir la corniche; la *console renversée*, est celle dont le plus grand enroulement est en bas, et sert d'adoucissement aux ornemens qu'on emploie dans les décorations.

Consonnant; l'intervalle consonnant, celui qui donne une consonnance, ou en produit l'effet; ce qui arrive en certain cas aux dissonances par la force de la modulation. Un accord consonnant n'est composé que de consonnances.

Consonnance; c'est l'effet de deux, rarement de plusieurs sons entendus à-la-fois; tous ceux qui choquent l'oreille sont appelés pour cela *dissonances* (*V.* ce mot). Les Grecs n'admettoient que cinq consonnances, savoir; l'octave, la quinte, la douzième, qui est la réplique de la quinte, la quarte, et l'onzième qui est sa réplique. Les modernes y ajoutent les tierces et les sixtes majeures et mineures, les octaves doubles et triples, et les diverses répliques de tous ces sons sans exception, selon toute l'étendue du système. On distingue les consonnances en parfaites ou justes, dont l'intervalle ne varie point, et en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les consonnances parfaites sont l'octave, la quinte et la quarte; les imparfaites sont les tierces et les sixtes. La quarte cependant est regardée par les Italiens comme dissonance. Les consonnances se divisent encore en simples et en composées. Il n'y a de consonnances simples que la tierce et la quarte; car la quinte, par exemple, est composée de deux tierces; la sixte est composée de tierce et de quarte, etc. Le caractère physique des consonnances se tire du frémissement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entre elles un intervalle d'octave, ou de douzième qui est l'octave de la quinte, ou de dix-septième majeure qui est la double octave de la tierce majeure, si l'on fait sonner la plus grave, l'autre frémit et résonne. A l'égard de la sixte majeure et mineure, de la tierce mineure, de la quinte et de la tierce majeure simples, qui toutes sont des combinaisons et des renversemens des précédentes consonnances, elles se trouvent entre les diverses cordes qui frémissent au même son.

Consonnante; grand instrument de musique, inventé par l'abbé Dumont. Il participe du clavecin et de la harpe; son corps est comme un grand clavecin posé aplomb sur un piédestal, il a des cordes des deux côtés de sa table, lesquelles on touche à la manière de la harpe.

Consulaires (Médailles). On appelle ainsi celles qui ont été frappées dans la république romaine, et sur lesquelles on ne trouve point le nom de quelque famille. Celles qui en indiquent un, s'appellent *médailles des familles*. Elles ont aussi été frappées pour la plus grande partie sous la république. *Voyez* Médailles.

Contorsion, se dit en peinture des attitudes outrées, soit du corps, soit du visage. Le peintre, en voulant donner trop d'expression à ses figures, ne leur fait souvent faire que des contorsions.

Contorniates; on appelle ainsi des médailles en bronze et du grand module, enchâssées dans un cercle d'une composition différente; c'est probablement de ce *contour*, en italien *contorno*, que leur vient ce nom. Les figures des médailles contorniates n'ont presque point de relief en comparaison des médaillons. Ce relief excède à peine celui des monnoies modernes. Sur la plupart des contorniates, on trouve un monogramme composé des lettres P et E, ou un R renversé, et une palme, frappés en creux. D'un côté les contorniates offrent communément une tête, au revers quelque sujet pris des jeux scéniques, quelquefois aussi un sujet mythologique ou héroïque. Ce qui distingue sur-tout les contorniates, c'est qu'il n'y a aucune liaison entre les deux types; c'est ainsi qu'on y trouve quelques sujets mythologiques ou héroïques, Cybèle et Atys sur un char attelé de 4 lions, ou bien une bacchanale, le combat d'Hercule et du centaure Nessus, celui d'Achille et de Penthésilée, Diane

et Endymion, l'éducation d'Achille chez Chiron, le mythe de Scylla, l'enlèvement des Sabines, le cirque romain au revers de la tête d'Alexandre-le-Grand; ou bien des courses du cirque au revers des têtes d'Homère, de Socrate, de Virgile, d'Horace, d'Apollonius de Tyane, de Térence, de Salluste, d'Apulée, etc. On trouve encore sur une même contorniate Néron et Faustine jeune. Souvent les mêmes types se rencontrent au revers de différentes têtes; c'est ainsi que la fable de Scylla se voit au revers de la tête d'Alexandre-le-Grand, de celle de Néron, de Trajan, etc. Les têtes qui se trouvent de l'un des deux côtés, sont sur-tout celles des différens empereurs romains; celles de Néron et de Trajan s'y voient le plus fréquemment; on y remarque très-souvent celle d'Alexandre-le-Grand; à l'exception de la tête de la déesse Roma, on n'y voit guère représentées celles d'autres divinités bien caractérisées. Plusieurs contorniates offrent un buste d'homme, tenant de la droite un fouet, de la gauche le frein d'un cheval; ces bustes appartiennent vraisemblablement à des auriges qui se distinguoient dans les courses du cirque. Ces courses, de chars et à cheval, les combats de gladiateurs, les chasses et d'autres sujets relatifs aux jeux scéniques, servent souvent de revers aux contorniates. Plusieurs types des contorniates sont tellement obscurs, que jusqu'à présent on n'est pas encore parvenu à les expliquer. Les opinions des savans ont été très-partagées sur le temps auquel on doit placer les contorniates. Spanheim, Ducange et Pinkerton les ont attribuées à l'époque où vivoient les empereurs dont elles offrent la tête. Cette opinion ne peut être admise, parce que la fabrique des contorniates qui ont pour type la tête des premiers empereurs, ne diffère pas de celle des contorniates qui ont pour type les derniers empereurs. L'opinion de Morel et de Mahudel paroît être la seule admissible; selon eux les contorniates ont été fabriquées depuis Constantin jusqu'à Valentinien. Une des preuves en faveur de cette opinion, est qu'on trouve sur ces médailles des caractères, des titres, et des expressions qui étoient inconnus du temps des empereurs, auxquels on les attribue. C'est ainsi que la tête de Jules-César est ceinte, non-seulement du laurier, mais aussi du diadême, ce qui, par des raisons très-connues, ne se trouve point sur les médailles contemporaines. Sur une contorniate, on lit autour de la tête de Jules-César les titres *Pius Felix*, qui cependant ne se rencontrent jamais réunis avant le temps de Commode. Sur une autre contorniate, *Trajan* porte le titre de *Proconsul*, qui ne se trouve que sur les médailles des bas temps. On voit d'après cela que ceux qui ont exécuté les contorniates, se sont conformés aux usages et aux inscriptions de leurs temps. Quant à l'emploi des contorniates, il est évident qu'elles n'ont jamais servi de monnoies, et qu'elles n'ont pas été frappées par ordre de l'autorité publique, mais qu'elles sont l'ouvrage de différens particuliers, en grande partie même peu instruits; cela explique les fautes d'orthographe grossières qu'on y remarque, la bizarrerie des sujets qui en forment les types, etc. Il paroît que ces contorniates n'ont servi que de jetons, de pièces pour l'amusement, comme il y en a parmi les médailles modernes; et que les artistes qui les ont fabriquées n'ont suivi que leur caprice dans le choix des têtes.

Contourné, affecté dans les contours. Ce terme est toujours pris en mauvaise part, et s'emploie également pour les ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture. Il peint l'affectation d'éviter la sim-

plicité en rompant maladroitement dans les édifices, dans les figures, la ligne droite ou circulaire.

CONTOURS ; on nomme ainsi les lignes extérieures qui désignent les formes d'une figure, et qui la terminent en tout sens. Un beau contour est *juste*, *exact*, *correct*, *pur*, *décidé*, *ferme*, *sévère*, *simple*, *grand*, *prononcé*, *articulé*, *liant*, *ondoyant*, *etc*. Un mauvais contour est *faux*, *inexact*, *incorrect*, *sans pureté*, *indécis*, *mol*, *libre* ou *libertin*, *maniéré*, *petit*, *mesquin*, *hésité*, *sans caractère*, *heurté*, *sec*. Un contour *juste* imite avec précision l'extrémité des formes d'un objet observé d'un point fixe. La justesse exprime la fidélité de l'imitation; ainsi on peut tracer un contour très-juste d'une figure imparfaite. Le contour *exact* se prend à-peu-près dans le même sens ; on le dit cependant plus ordinairement du bon dessin d'un bon modèle. Le contour *correct* annonce plus d'idées théoriques de l'art; la correction donne une idée de justesse et d'exactitude, et de plus une idée relative aux proportions reconnues comme bases de la perfection. Le contour d'un objet *incorrect* peut être exact, mais non pas correct. L'expression contour *pur* désigne encore plus précisément la correction répandue sur tout le contour. Le contour *décidé*, est celui qui est fait presque d'un seul trait, sans hésiter, et sans se reprendre ou se corriger. La tête d'un de ces anges que Raphaël a placés dans le tableau d'Héliodore, est d'un contour correct, pur et décidé. Un contour *sévère* n'exige pas cette décision ; mais il suppose toujours l'exactitude, la correction et la pureté. Les contours *puissans*, sont ceux qui font paroître les figures grandes et majestueuses, ne formant que de grandes parties. On appelle contours *austères*, ceux qui n'ayant rien que de solide, de nécessaire, laissent à part tout ce qui est trop délicat. Les contours *terribles* sont ceux d'une grandeur excessive; ils sont pour les ouvrages éloignés de la vue, et pour représenter des figures gigantesques. Le contour *simple*, est celui qui rend naïvement la nature. La *naïveté* se trouve comprise dans cette détermination. Les contours *grands*, *forts*, *résolus*, *arrêtés*, sont ceux auxquels il ne se trouve rien de douteux. Le contour *liant*, est celui dans lequel le dessinateur fait sentir l'aimable mollesse, dont la nature a doué la jeunesse de l'un et de l'autre sexe, dans ses mouvemens et dans ses formes. Le contour *ondoyant*, ne convient qu'aux mouvemens et aux positions d'une nature souple, telles que le sont ceux de la jeunesse et du sexe le plus foible.

CONTRA ; nom qu'on donnoit à la partie qu'on appelle plus communément *altus*, et qu'aujourd'hui nous nommons haute-contre (*Voy*. HAUTE-CONTRE). Ce mot latin, que les Italiens ont adopté, étoit appliqué à toutes les parties destinées à faire harmonie avec une autre, ou plutôt contre une autre. Ainsi l'harmonie étoit divisée en quatre parties : la BASSE, *bassus*, *basso* : la MOYENNE, *tenor* : la HAUTE, *altus*, *alto* : et le DESSUS, *discantus*, *soprano*. Quand l'*alto* chantoit contre le dessus ou *discanto*, il s'appeloit *contr'alto* ou haute-contre ; quand le tenor servoit de basse, on le nommoit *contra-tenor*; et lorsqu'on employoit une partie plus grave que la basse récitante, elle s'appeloit contre-basse ou basse-contre.

CONTRACTURE; terme d'architecture employé par Vitruve pour désigner ce que nous appelons la *diminution* dans l'art de fuseler une colonne. C'est le rétrécissement qui se fait dans la partie supérieure d'une colonne.

CONTRAINT; ce mot s'applique, soit à l'harmonie, soit au chant,

soit à la valeur des notes, quand, par la nature du dessin, on s'est assujéti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois parties. Le mot contraint peut aussi s'appliquer aux arts du dessin, dans toutes les compositions où l'artiste a été gêné par une première idée, ou par un système auquel il a voulu rigoureusement s'assujétir.

CONTRAIRE. On appelle ainsi le mouvement par lequel une partie monte, tandis qu'une autre descend, ou le contraire, par opposition au mouvement direct et au mouvement oblique.

CONTR'ALTO, mot italien qui répond à notre mot haute-contre; le diapason de ces deux voix est pourtant assez différent. Le contr'alto italien est exécuté par des castrati, à qui l'âge a rendu la voix plus grave, ou par des femmes qui ont particulièrement cultivé les cordes basses, et qui sont proprement ce que nous appelons des basses-dessus. La haute-contre, au contraire, est la voix d'un homme dans toute l'étendue du terme, à qui la nature a donné une voix claire, et s'élevant facilement dans le haut. Les hommes qui chantent le fausset, réunissent ces deux espèces de voix, et peuvent servir de liaison entre le *contr'alto* des italiens, et la *haute-contre* française.

CONTRASTE; dans son sens naturel, ce mot signifie la situation d'une chose opposée à une autre. Ce mot a aussi été appliqué aux arts. Un ouvrage de l'art peut offrir plusieurs sortes de *contrastes; contraste* des ombres et des lumières, d'où résulte le clair-obscur; *contraste* dans l'âge, le sexe, les passions des personnages; *contraste* dans les mouvemens des différentes figures; *contraste* dans le mouvement des parties d'une seule figure. C'est à ces deux derniers objets que le mot *contraste* est plus particulièrement consacré. Il y a une différence entre *contraste* et *opposition*. Tout ce qui forme *contraste* est sans doute en opposition avec quelque chose; mais il n'y a pas réciprocité, et l'opposition peut fort bien ne pas former un contraste. L'idée d'*opposition* offre celle d'un état habituel et permanent de dissemblance ou d'inimitié. La peinture n'existe que par des oppositions, elle n'emploie pas toujours le contraste. Par contraste, Mengs entend en peinture la variété bien raisonnée de toutes les parties; c'est selon lui l'opposé de la répétition. Il recommande que chaque figure et chaque membre soit en contraste avec les autres du même groupe, que le contraste soit même observé dans les parties d'une seule figure. La recherche affectée et trop apparente des contrastes ne seroit pas moins vicieuse que la symétrie. Un contraste que les peintres d'histoire négligent trop souvent, c'est celui des proportions, au sujet desquelles les peintres sont moins circonscrits que les sculpteurs. De tous les arts l'architecture est le moins propre à produire des contrastes proprement dits, considérés comme moyens de plaire, et de remuer l'ame par des secousses imprévues, parce que cet art procède plus par raisonnement que par émotion, et qu'il parle à l'intelligence plus qu'aux affections; aussi les architectes qui ont imaginé de faire des contrastes dans leurs plans ou dans leurs élévations, n'ont produit que des contradictions.

CONTRASTÉ; ce mot se dit d'une figure dans laquelle l'artiste a employé l'effet du contraste: une figure est trop *contrastée*, lorsque l'artiste exagère l'opposition de ses mouvemens; c'est un défaut qui ne se rencontre guère chez les anciens, et qui a été très-commun dans le 16e siècle, et depuis cette époque.

Dans une pièce de musique, on dit qu'il y a constraste lorsque le mou-

vement passe du lent au vîte, ou du vîte au lent; lorsque le diapason de la mélodie passe du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave; lorsque le chant passe du doux au fort, ou du fort au doux; lorsque l'accompagnement passe du simple au figuré, ou du figuré au simple; enfin lorsque l'harmonie a des jours et des pleins alternatifs; et le contraste le plus parfait est celui qui réunit à-la-fois toutes ces oppositions. Les compositeurs qui manquent d'invention abusent quelquefois du contraste, qui, employé à-propos et sobrement ménagé, produit des effets admirables.

CONTRASTER; c'est produire des *contrastes* ou des rapprochemens de formes, de couleurs, de situations contraires. On entend en général par *contraster*, faire des configurations composées de lignes ou de contours différens, qui dans les ornemens produisent de la variété. Une partie circulaire contraste avec une partie carrée. On fait contraster des figures en les mettant dans des mouvemens, sinon contraires, au moins dissemblables. Si, par exemple, dans un groupe de trois figures, l'une se montre de face, l'autre de profil, et la troisième par le dos, il y aura un bon contraste. Ce mot contraster se prend très-souvent comme synonyme d'opposition, de dissemblance, et simplement même de variété. *Voy.* CONTRASTE, CONTRASTÉ.

CONTRA-TENOR; nom donné dans les commencemens du contre-point, à la partie qu'on a depuis nommée *tenor* ou taille. *Voy.* TAILLE.

CONTRE; mot ajouté à différentes parties, qui, sans être une véritable basse, servent d'opposition à la partie principale, et chantent pour ainsi dire contre elle. Ainsi lorsque le chant est un premier dessus, le second dessus auquel il est opposé s'appelle haute-contre. *Voy.* CONTRA, CONTRA-TENOR, CONTRE-BASSE, BASSE-CONTRE.

CONTRE-BASSE; instrument plus grave d'une octave que la basse, contre lequel la basse peut chanter, et qui sert en effet quelquefois de basse à la basse même, lorsque celle-ci devient partie récitante.

CONTRECALQUER; c'est, après avoir calqué un dessin, reprendre les traits marqués pour les tracer une seconde fois, afin que l'estampe se trouve dans le même sens que le tableau ou le dessin original. Pour cet effet, on dessine d'abord sur du papier vernis; on retourne ensuite le papier de façon que le côté dessiné regarde la planche; on met par-derrière un papier rougi avec de la sanguine, puis on calque ainsi le trait retourné dans un sens contraire. Alors quand le trait est calqué sur le cuivre, il faut présenter le tableau ou dessin au miroir, afin de le voir dans le même sens qu'il est marqué sur le cuivre. Mais ceci n'est pratiquable que quand on grave en petit. *V.* CALQUER, CONTRETIRER, CRATICULER.

CONTRE-CHANT, nom donné par Gerson et par d'autres, à ce qu'on appeloit alors plus communément DÉCHANT ou CONTRE-POINT. *Voy.* ces mots.

CONTRE-DANSE, air d'une sorte de danse de même nom, qui s'exécute à 4, à 6, à 8, à 16 personnes, et même à des nombres indéterminés. Les airs des contre-danses sont le plus souvent à deux temps; ils doivent être bien cadencés, brillans et gais, et avoir cependant beaucoup de simplicité. Le mot *contre-danse* paroît venir de l'anglais, *country-danse*, danse de campagne.

CONTRE-FUGUE, ou fugue renversée, sorte de fugue dont la marche est contraire à celle d'une autre fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau.

CONTRE-HACHER, terme de dessin qui signifie, couper par de nou-

velles hachures les premières hachures ou lignes de crayon qu'on a tracées. Ces nouvelles hachures se nomment des *contre-hachures*. Elles doivent tendre à former avec les premiers, des losanges plutôt que des carrés.

CONTRE-HARMONIQUE ; nom d'une sorte de proportion. *Voyez* PROPORTION.

CONTRE-JOUR ; lumière ou fenêtre opposée à quelqu'objet, et qui le fait paroitre avec désavantage. L'envie de trop éclairer les intérieurs produit souvent des contre-jours, sur-tout dans les églises et les palais. Un peu d'obscurité seroit préférable à tous ces jours qui se croisent, projètent sur toutes les surfaces des ombres fausses, dures et rompues, et détruisent le charme des proportions d'une colonne, d'une frise, d'un bas-relief, et de toutes les autres parties d'ornement.

CONTRE-MARQUES (*signa incusa*); on appelle ainsi les types qui ont été imprimés sur une médaille depuis sa fabrication. Ces marques ont le plus souvent été faites sans aucune précaution, et ont fait quelquefois disparoître la partie la plus intéressante des inscriptions. Jobert, de Boze, Bimard, Mahudel, Pellerin et Florez se sont occupés des contre-marques. Pour contre-marquer une pièce, on se contentoit d'enfoncer dans la pièce par un violent coup de marteau, un poinçon de forme ronde, ovale, ou carrée. L'usage de contre-marquer les monnoies a pris naissance dans la Grèce, mais il est impossible de dire à quelle époque. Sur les monnoies grecques, les contre-marques sont ordinairement des figures accompagnées d'inscriptions; celles des monnoies romaines ne contiennent que des inscriptions et des monogrammes. Les opinions diffèrent sur le but qu'on s'étoit proposé en contre-marquant les monnoies. Quelques antiquaires croient que c'étoit pour indiquer une augmentation dans la valeur de la monnoie ; d'autres ont pensé que ces pièces contre-marquées servoient de billets d'entrée que l'on donnoit aux ouvriers, comme on leur donne aujourd'hui des cartes; selon d'autres enfin, ces contre-marques s'imprimoient sur des monnoies étrangères auxquelles on vouloit donner cours dans un état. Le fait est qu'on ignore encore le véritable usage des contre-marques.

CONTRE-PARTIE. Ce terme ne s'emploie en musique que pour signifier une des deux parties d'un duo, considérée relativement à l'autre.

CONTRE-POINT ; c'est à-peu-près la même chose que composition ; si ce n'est que composition peut se dire du chant et d'une seule partie, et que *contre-point* ne se dit que de l'harmonie, et d'une composition à deux ou plusieurs parties différentes. Ce mot de *contre-point* vient de ce qu'anciennement les notes ou signes des sons étoient de simples points, et qu'en composant à plusieurs parties, on plaçoit ainsi ces points l'un sur l'autre, ou l'un contre l'autre. Aujourd'hui le nom de contre-point s'applique spécialement aux parties ajoutées sur un sujet donné, pris ordinairement du plain-chant. Le sujet peut être à la taille, ou à quelqu'autre partie supérieure, et l'on dit alors que le contre-point est sous le sujet ; mais il est ordinairement à la basse, ce qui met le sujet sous le contre-point. Quand le contre-point est syllabique ou note sur note, on l'appelle *contre-point simple ; contre-point figuré*, quand il s'y trouve différentes figures ou valeurs des notes, et qu'on y fait des dessins, des fugues, des imitations : on sent bien que tout cela ne peut se faire qu'à l'aide de la mesure, et que ce plain-chant devient alors de la véritable musique.

Une composition faite et exécutée ainsi sur-le-champ et sans préparation, sur un sujet donné, s'appelle chant sur le livre, parce qu'alors chacun compose impromptu sa partie ou son chant sur le livre du chœur (*Voyez* CHANT SUR LE LIVRE).

On a long-temps disputé sur la question de savoir si les anciens ont connu le contre-point. Mais l'éloignement des temps, l'incertitude et l'obscurité des signes qui servoient à exprimer les sons, ne laissent guère de place qu'aux conjectures. Presque tous les auteurs qui ont écrit sur le contre-point, prétendent qu'il fut inventé vers l'an 1022 par *Guy* ou *Guido*, moine d'Arezzo en Toscane. Mais il paroît que cette opinion n'est pas fondée, et que ce qu'il appelle *diaphonia*, *organum*, etc. étoit bien loin d'être de la musique en partie. Il est assez difficile de découvrir dans quel temps on commença d'employer le mot *contra-punctum*. On le trouve dans un Traité manuscrit de *Prosdoscimus* de *Beldemandis*, qui est à la bibliothèque du Vatican, et composé en 1412. On le trouve aussi dans un autre manuscrit de la même bibliothèque, beaucoup plus ancien, puisqu'il est attribué à Jean de Mutis, qui florissoit en 1330. C'est à-peu-près dans ce temps, vers le 14e siècle que les loix du contre-point commencèrent à être fixées, et que les tierces et les sixtes furent employées dans une suite régulière d'accords, préférablement aux autres consonnances. Cette harmonie simultanée, plus agréable et plus douce que celle qu'on avoit employée jusqu'alors, eut peine à s'introduire dans la musique sacrée.

Le pape Jean XXII, de l'avis du conclave, lança même une bulle à Avignon, pour supprimer toutes les licences que l'art nouveau du contre-point venoit ou menaçoit d'introduire dans les chants religieux. Mais pendant que l'église refusoit d'admettre les progrès qu'avoit fait l'harmonie, la musique profane ne négligeoit pas de s'en enrichir. Elle avoit commencé d'être cultivée en Italie dès le 13e siècle, comme on le voit par les ouvrages de Marchetto de Padoue, conservés en manuscrit dans la bibliothèque du Vatican, et dédiés à Charles, roi de Sicile, en 1283. Ce sont les écrits les plus anciens peut-être où il soit question de *dièzes*, de *contre-point chromatique* et de *dissonances*. Depuis cette époque, l'art du contre-point a été infiniment perfectionné.

CONTRE-POINT *à voix égales* (*a voce pari*). Les anciens maîtres appellèrent ainsi celui qui étoit composé ou tout entier de voix aiguës, ou tout entier de voix graves. Dans le contre-point à voix égales de la première espèce, on employoit les contr'alti ou haute-contres naturelles, les faussets et les enfans-de-chœur, qui servoient de dessus, aussi long-temps qu'ils conservoient leur voix d'enfant, parce qu'avant le 17e siècle on ne connoissoit point encore l'usage des castrats. Le contre-point à voix égales graves, étoit exécuté par des hommes faits, c'est-à-dire, par les contr'alti, les tenori, que nous nommons tailles, et par les basses. L'emploi de ces deux espèces de contre-point, l'une produisant une harmonie aiguë, dont les contr'alti faisoient la basse, et l'autre une harmonie grave, dont ces mêmes contr'alti formoient le dessus, étoit une source de variétés, de contrastes, et de grands effets.

CONTR'ÉPREUVE; estampe imprimée sur une autre fraîchement tirée. On se sert de ce moyen pour mieux voir les endroits qu'il faut retoucher à la planche, parce que la figure contr'épreuvée se présente du même sens qu'elle est gravée. On appelle aussi contr'épreuve un

dessin imprimé sur un autre dessin. *Voy.* Contr'épreuver.

Contr'épreuver, tirer une contr'épreuve ; il faut pour contre-épreuver un dessin, le renverser sur une feuille de papier blanc et sec, passer une éponge mouillée sur le côté non crayonné, placer le dessin sur la table de la presse de l'imprimeur, le crayon en dessous, ensuite y mettre un papier mouillé des deux côtés, sur lequel l'eau ne reluise point, faire passer le tout sous la presse, en observant de ne pas donner plus d'un tour, autrement on s'exposeroit à faire doubler, même gâter le dessin. La contre-épreuve réussit d'autant mieux que la presse est plus chargée. Un dessin nouvellement fait donne une contr'épreuve plus belle qu'un ancien dessin ; il est plus facile de contr'épreuver les dessins au crayon rouge, ensuite ceux qui sont à la pierre noire, à l'encre commune, à l'encre de la Chine, etc. On contr'épreuve encore en frottant le derrière du dessin sur du papier blanc, avec l'ongle ou quelque chose de poli.

Contre-retable ; lambris élevé au-dessus d'un autel pour recevoir un bas-relief ou un tableau représentant le saint auquel l'autel est dédié ; le contre-rétable ne convient qu'aux autels non isolés. *V.* Retable.

Contre-scel, (*contrasigillum*) ; on appelle ainsi toute empreinte faite sur le dos d'un sceau, pour assurer davantage la foi des actes. Les contre-scels en cire ont été principalement inventés pour arrêter les coups-de-mains des faussaires assez habiles pour enlever la cire du revers du sceau, le détacher et le transporter à un acte supposé. Les sceaux de cire des rois de France de la première et de la seconde race, ne portent point de contre-scels ; ceux des princes Lombards en eurent dès le 10e siècle. On distingue plusieurs espèces de contre-scels. Tantôt ils sont en liaison avec le sceau principal, dont l'inscription est continuée sur le contre-scel ; tantôt le contre-scel est indépendant du sceau, et n'a aucun rapport avec lui. Quelques contre-scels s'annoncent eux-mêmes comme tels, par le mot *contrasigillum*, qu'ils portent à la tête de leur légende. Les contre-scels de même grandeur que le sceau principal, commencèrent en Italie dès le 10e siècle. Ceux à qui leur moindre volume a fait donner le nom de petits-sceaux ou cachets, ne furent pas inconnus au 11e siècle. Le roi Louis le Jeune introduisit l'usage du petit-sceau ou cachet pour contre-sceller. La mode s'en établit à la cour des comtes de Flandre, vers le milieu du 12e siècle. On ne trouve point de contre-scels imprimés au revers des sceaux des grands seigneurs inférieurs aux princes souverains avant ce temps-là. Les cachets ou contre-scels des évêques, paroissent plus anciens que ceux des seigneurs laïques. Les petits cachets servirent non-seulement à contre-sceller, mais ils tinrent encore lieu des grands-sceaux authentiques absens ou jugés non nécessaires, sur-tout quand il ne s'agissoit que d'affaires particulières ou d'expéditions peu importantes. Quelquefois on s'en servoit même de préférence.

Contre-sens ; vice dans lequel tombe le musicien quand il rend une autre pensée que celle qu'il doit rendre. Il y a différentes espèces de contre-sens. *Contre-sens dans l'expression*, quand la musique est triste au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triste ; légère au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légère, etc. Contre-sens *dans la prosodie*, lorsqu'on est bref sur des syllabes longues, long sur des syllabes brèves, qu'on n'observe pas l'accent de la langue, etc. Contre-

sens *dans la déclamation*, lorsqu'on y exprime par les mêmes modulations des sentimens opposés ou différens. Contre-sens *dans la ponctuation*, lorsque la phrase de musique se termine par une cadence parfaite dans les endroits où le sens est suspendu, ou forme un repos imparfait quand le sens est achevé.

Contre-taille; terme de gravure qui indique une seconde taille dont on traverse la première que l'on a tracée. Si l'on veut imiter la pierre, on coupe le premier rang de tailles, de manière que les contre-tailles y forment des carrés: mais pour imiter la chair ou des draperies, on affecte d'approcher plutôt du losange que du carré. Cependant le losange outré devient désagréable, parce que les sections que les contre-tailles font avec les tailles, produisent un noir qui ne s'accorde point avec le reste du ton. Les graveurs disent que ce travail *maquerote*. Le travail le plus agréable est celui qui tient le milieu entre le carré et le losange.

Contre-temps; un air est à *contre-temps* lorsque les cadences y sont préparées sur le frappé de la mesure, et effectuées sur le lever. L'oreille exige que tous les repos soient sur un frappé, et que tous les accords qui en appellent d'autres, soit qu'ils expriment ou non une dissonance, soient sur un levé.

Contre-tirer; c'est tracer le contour d'un dessin au travers du papier sur lequel il est dessiné. Pour y parvenir, on applique le papier sur lequel on veut dessiner sur le dessin original. On arrête les deux papiers, ensuite on les pose contre un verre exposé au jour, ou bien appliqué sur une table qui a une ouverture au-dessous de laquelle on met une bougie allumée. De cette manière il est facile de voir tous les traits du dessin, et de les tracer sur le papier de dessus; on peut aussi rendre le dessin à l'envers, en posant le dessin original en sens contraire contre le papier blanc.

On se sert quelquefois, pour contre-tirer un dessin, d'une glace qu'on a frotté auparavant avec de l'eau qui tient de la gomme arabique en dissolution et où on a mis un peu de vinaigre. Quand la glace est sèche, on la pose sur le dessin original, on trace dessus tous les contours du dessin avec un crayon de sanguine tendre, puis on applique sur la glace un papier humecté qui reçoit aussi-tôt tout le trait de la sanguine.

Les manières de contre-tirer un tableau sont différentes: la plus usitée qu'on appelle prendre au voile, consiste à choisir un crêpe ou voile de soie noire très-fin, en sorte pourtant qu'on puisse voir au travers tous les objets. On applique ce crêpe sur le tableau qu'on veut copier, où on dessine le trait avec un crayon de craie blanche; ensuite il faut lever ce crêpe avec précaution, et l'appliquer sur une toile où l'on doit faire le dessin: on frotte le crêpe légèrement, et l'on fait par ce moyen passer tout le crayon qui étoit engagé dans les soies du crêpe, sur la toile où se transmet le même dessin. Dans toutes ces manières, la copie est toujours de même grandeur que l'original: il y a un moyen de réduire en copiant, c'est ce qui s'appelle craticuler. *V.* Calquer, Contr'épreuver, Craticuler.

Convenance; l'idée qu'exprime ce mot se rapproche assez de celle de *bienséance*. L'idée de *bienséance* se joint à celle de la pudeur, de la modestie, à quelque sentiment qui suppose qu'une chose est bien par elle-même. *Convenance* indique plus de relation avec les conventions de l'opinion. La *convenance* se rapporte aux manières; la *bienséance*, aux mœurs. Un tableau blesse la *bienséance* par des sujets obscènes; des figures choquent la *convenance* par l'infidélité du costume. C'est un manque de *bienséance* que de don-

ner à la demeure d'un particulier les formes, la grandeur et la richesse d'un temple; mais on pèche contre la *convenance*, lorsqu'on place un entablement fort riche, sur une ordonnance fort simple. L'observation des convenances, est donc le respect non aveugle, mais raisonné, de toutes les choses consacrées par l'usage. *Voy.* CONVENTION.

CONVENTION; dans l'usage ordinaire, on appelle ainsi tout acte résultant du concours de plusieurs personnes. Il existe de même entre l'art qui imite et la nature imitée, entre l'art et le spectateur, certains pactes, qu'on appelle *conventions*. C'est ainsi que la peinture et la sculpture dans la représentation d'un objet, l'une par la couleur sans la réalité de la forme, l'autre au moyen des formes mais dénuées de couleurs, offrent au spectateur une de ces conventions nécessaires qui tiennent à l'essence même des arts. Par une singularité particulière, le plaisir attaché à l'imitation de ces arts, tient à ce défaut même de vérité ou d'illusion. Ces deux arts sont encore obligés à d'autres conventions avec la nature. C'est ainsi qu'ils ne peuvent jamais saisir qu'un moment dans l'action, et quoique les figures qu'ils nous expriment dans les attitudes les plus prononcées du mouvement le plus énergique, ne puissent se supposer ainsi que le très-court espace d'un moment qui devroit être déjà passé après le premier coup-d'œil, cependant il y a entre l'art et le spectateur une *convention* secrète de ne point se roidir contre cette espèce d'invraisemblance. Ce qui vient d'être dit des conventions de la peinture et de la sculpture avec la nature, s'applique également aux autres arts. Ces conventions sont nécessaires et tiennent à l'essence même de l'art, il en est de plus indirectement subordonnées, et qui, dans l'exécution de chaque art, sont des conséquences des premières. Le goût, ou le sentiment éclairé du beau, peut seul fixer le point où il faut s'arrêter, sous peine de tomber dans l'arbitraire, et de là dans le bizarre. C'est alors qu'on appelle par critique, style de *convention*, forme de *convention*, tout ce qui s'éloigne trop des premières *conventions*; c'est-à-dire, toute composition avec la vérité naturelle, qui n'a pas la vérité imitative pour objet, ou tout accord fait avec le plaisir des yeux qui ne seroit pas fondé aussi sur le plaisir de l'esprit ou de l'entendement. Ceci s'explique aisément par toutes ces formes dont on décore des meubles, des objets de goût et d'agrément, dont l'essence et le type s'éloignent trop des modèles que la nature et le besoin ont pu originairement leur imprimer.

COPIE; ouvrage de l'art exécuté dans toutes ses parties d'après un autre qu'on appelle l'*original*. Quand un artiste se copie lui-même, le second ouvrage s'appelle un *double*. L'artiste qui exécute un original, travaille d'après une image tracée par son imagination ou que lui présente la nature. Celui au contraire qui ne fait que copier, a devant les yeux un ouvrage de même nature que celui qu'il doit exécuter: il est donc plus facile de faire une bonne copie qu'un bon original. Aussi trouve-t-on souvent des artistes médiocres qui font de très-bonnes copies. Il y a même des copies qui sont difficiles à distinguer des originaux. Quelques amateurs méprisent avec une sorte de superstition toutes les copies, et avant d'examiner les beautés d'un tableau, dès qu'ils ont un soupçon que c'est une copie, ils n'y voient plus aucune beauté. On distingue trois sortes de *copies*: les copies fidelles et serviles; les copies faciles et peu fidelles; et celles qui sont fidelles et faciles.

COPIER, c'est faire une copie ou

le double d'un objet des arts du dessin. Copier les meilleurs ouvrages est un exercice qu'on ne sauroit assez recommander aux jeunes artistes. Ils ne doivent cependant pas copier servilement, mais ils doivent chercher à saisir l'esprit et la manière des maîtres dont ils reproduisent les ouvrages, à copier la pensée plutôt que la touche, l'ensemble plutôt que les détails : c'est en copiant que l'artiste se prépare à imiter, et par la suite à inventer.

Dans les temps modernes on a essayé différens moyens pour copier mécaniquement. En 1787, on vit paroître un prospectus d'une *machine polychreste et verticale*, par le chevalier S... Au moyen de cette machine on devoit pouvoir copier tous les objets possibles, des desains, des cartes géographiques, des ouvrages en relief, des coquillages, des minéraux, etc., de toutes les grandeurs et proportions ; l'auteur promit de fournir des machines semblables à 8 louis. En 1788, John Booth publia à Londres une lettre dans laquelle il annonça la découverte d'un moyen de copier mécaniquement des tableaux peints à l'huile. Les procédés d'après lesquels le C. Beninger fait ses tableaux méchanographiques, peuvent être rangés dans cette classe. *Voy.* Méchanographie.

Copiste de musique. Ce n'est que depuis peu de temps que l'art typographique a été employé avec quelques succès à multiplier la musique; celle qui est imprimée avec des caractères mobiles a cependant toujours de grands inconvéniens ; c'est ce qui fait qu'on a eu plutôt recours à la gravure et aux copistes : en Italie encore on préfère la musique copiée à la musique gravée. Il est de la plus grande importance que la musique soit nettement et correctement copiée, parce que dans un concert où chacun ne voit que sa partie, et où la rapidité et la continuité de l'exécution ne laissent le temps de revenir sur aucune faute, elles sont toutes irréparables. Le plus habile copiste est celui dont la musique s'exécute avec le plus de facilité, sans que le musicien même devine pourquoi.

Coq ; cet oiseau a été en honneur chez les anciens, à cause de sa bravoure et de sa vigilance. C'est sans doute d'après l'analogie du nom Alectryon qui, en grec, signifie *coq*, qu'on a imaginé la fable du favori de Mars, que ce dieu métamorphosa en cet oiseau pour s'être endormi et l'avoir laissé surprendre par Vulcain, pendant qu'il étoit auprès de Vénus : cet oiseau est devenu ainsi un des attributs de Mars. Cette fable allégorique n'est pas très-ancienne, et probablement longtemps avant qu'on l'eût imaginée, le coq étoit déjà un attribut de Mars. On le voit près de la tête de Mars sur des médailles de Métaponte et sur des deniers de la famille *Volteia*.

Les Grecs ont aussi donné le coq à Minerve, parce qu'il est, à cause de sa hardiesse, le symbole de la valeur guerrière. On le voit au revers de Pallas, sur les médailles d'Anxur, d'Aquinum, de Cales en Italie. Pausanias dit avoir vu dans la citadelle d'Elis, une statue de Minerve, dont le casque étoit orné d'un coq. Au rapport du même Pausanias, Idoménée étoit représenté avec un coq sur son bouclier. Cet oiseau étoit le symbole de la valeur. Sur les médailles d'Ithaque, il indique dans Ulysse la bravoure unie à la vigilance.

Les Grecs aimoient beaucoup les combats de coqs ; tous les ans après l'époque de la victoire des Perses, ils avoient lieu sur le théâtre d'Athènes. Ce fut Thémistocle qui institua ces combats ; l'armée en allant à la rencontre des Perses s'étoit arrêtée pour voir des coqs qui combattoient intrépidement ; Thémistocle recommanda à ses troupes de mon-

trer contre les ennemis le même courage; c'est en mémoire de la victoire remportée sur les Perses que le coq paroît avoir été gravé sur quelques médailles de Caryste, dans l'Eubée. C'est encore en mémoire de cette victoire et des combats de coq, que l'on voit sur quelques médailles d'Athènes, un coq avec une palme. Le chant du coq étoit regardé comme un présage de la victoire.

Ces combats n'eurent pas lieu seulement à Athènes, on les célébroit aussi à Pergame. Les Romains les adoptèrent. Il nous reste un assez grand nombre de pierres gravées, sur lesquelles on voit des coqs combattans en présence de petits enfans ailés que les antiquaires ont vulgairement appelés des Amours, mais qui sont des génies du cirque dont ces combats sont le symbole. Souvent un de ces génies présente une palme au coq victorieux; d'autres fois le coq seul est sur la pierre, et il a près de lui la palme, signe de la victoire. On voit les mêmes représentations sur les verres peints en or, qu'on découvre dans les tombeaux des premiers chrétiens, et ce signe emprunté du paganisme, indique la victoire remportée sur les ennemis de la religion, et les palmes obtenues par les martyrs.

Le coq a aussi été consacré à Apollon, parce qu'il annonce le lever du soleil, et c'est pour cela qu'il est le symbole de la vigilance. Plutarque dit que le lever doit être indiqué par la trompette en temps de guerre, et par le chant du coq en temps de paix. Il dit encore qu'un artiste avoit peint Apollon avec un coq sur une main, pour indiquer le lever du soleil. Le coq sur les médailles d'*Himera* en Sicile, est peut-être un signe parlant. Les anciens Grecs appeloient le jour *himera*, au lieu de *hemera;* ainsi le coq feroit ici allusion au nom de la ville.

Le coq étoit aussi consacré à Mercure, comme symbole de la vigilance qu'exige le commerce : on le sacrifioit aux Lares et à la Nuit.

Il étoit consacré à Æsculape. Pour annoncer la fin d'une maladie, on ordonnoit le sacrifice d'un coq à ce dieu. Socrate en mourant demanda à ceux qui l'entouroient de sacrifier un coq à Æsculape. La raison de cet attribut est probablement qu'Æsculape étoit fils d'Apollon, dieu du jour et de la médecine. On sait que c'étoit le coq qui, chez les Romains, servoit à tirer des augures. L'on faisoit aussi avec le coq une espèce de sortilége appelé *alectryomantie*, c'est-à-dire divination par le coq.

Le coq n'étoit pas plus en honneur chez les Gaulois que les autres oiseaux, et même il est bien douteux qu'ils en élevassent; le calembour que produit le mot *Gallus*, qui, dans la langue des Romains, signifie à-la-fois, Coq et Gaulois, a été cause de quelque méprise à cet égard.

Dans le moyen âge, le mot coq a remplacé dans la langue française le mot *gallus*, quoique dans l'ancien langage français, on trouve aussi le mot *Gal*. Le mot *coccus* se trouve dans un manuscrit de la loi Salique; ce mot paroît une imitation du chant de cet oiseau.

Le coq a été placé au sommet des tours et des églises, non comme un symbole particulier aux Français, mais comme celui de la vigilance qu'exercent les ministres du culte, et une indication qu'ils doivent adresser leurs prières au ciel dès le lever du soleil. Cet usage est commun à toutes les nations chrétiennes. Ce symbole indique aussi au laboureur qu'il doit être vigilant et matinal.

Le coq ne joue pas un grand rôle dans la science héraldique. On le trouve rarement dans les armoiries françaises, ce qui prouve encore qu'on n'avoit pas songé à en faire,

à cause de l'analogie de son nom, un signe national; il n'entre dans la composition d'aucune des devises des rois. Dans le grand nombre d'emblèmes et de devises imaginées dans le 16ᵉ et 17ᵉ siècles, le coq ne se trouve que comme symbole de la vigilance.

Il paroît que c'est dans l'art numismatique que le coq a été employé comme symbole de la France; une médaille de 1679 représente un coq sur un globe, où est écrit *svecia;* la légende porte *gallus protector, sub umbra alarum;* mais c'est surtout dans les médailles satyriques qu'on en a fait usage. Les Français, fondés sur le récit que fait Pline de la prétendue antipathie du lion pour le chant du coq qui le met, dit-il, en fuite, ont représenté en 1665, sur un jeton des parties casuelles, la délivrance du Quesnoy; on voit la ville dans le fond, et devant un coq qui fait fuir le lion espagnol; la légende porte *cantans fugat.* Mais ce signe nouveau a été bien plus souvent adopté par les ennemis de la France. Sur une médaille relative à la jonction du prince Eugène et du duc de Marlborough qui avoit causé la dispersion des Français en 1706, on voit un coq (la France) qui se laisse prendre à un hameçon, sur lequel il s'est jeté avidement. Les Hollandais ont multiplié ce signe, en représentant sur plusieurs médailles, et de différentes manières, le lion batave ou belge, poursuivant le coq français. Sur une de ces médailles on lit: *Nunc tu galle fugis dum leo belga fremit.* Sur une médaille de 1712, on voit le coq qui demande la paix au lion batave, et au léopard anglais, qui la lui refusent. Sur une médaille de 1760, c'est l'aiglé impérial qui déchire le coq français, et lui arrache les plumes.

On voit qu'à l'exception des médailles satyriques, le coq n'a point été regardé comme un signe national; il ne se rencontre sous ce rapport, ni sur les anciennes monnoies de France, ni sur les nombreuses médailles de Louis XIV et de ses successeurs. Jamais l'Académie des Inscriptions ne l'a employé comme tel; enfin il ne se trouve sur aucun monument français antérieur à la révolution; cependant à l'imitation des anciens, il peut être adopté comme signe national.

Coquilles. Les coquilles s'emploient dans l'architecture à faire des grottes et des rocailles (*V.* ces mots). Dans la peinture on y place des couleurs: quelques-unes telles que les haliothis ou oreilles de mer; les Burgos, et enfin toutes celles qui ont une belle nacre, servent à orner des meubles. On a aussi l'art d'imiter des fleurs et des animaux par l'association de coquilles de différentes formes et de différentes couleurs; mais les coquilles servent principalement à faire des camées. Autrefois on ne trouvoit qu'un très-petit nombre de morceaux gravés sur cette substance. Les meilleurs graveurs ont dédaigné cette matière, sans doute parce qu'elle est trop friable, et qu'elle s'émousse pour peu qu'elle éprouve de frottement, ce qui fait qu'elle ne peut pas garder long-temps dans sa pureté le travail qui lui a été confié; aussi ne connoît-on pas de gravures des anciens sur coquilles. Il n'est cependant pas certain qu'ils n'aient pas employé cette matière; il se pourroit qu'ils l'eussent fait, et que le peu de solidité de ces ouvrages les eût empêchés de parvenir jusqu'à nous. Ce travail n'a pas les mêmes difficultés que celui des pierres dures; on n'y emploie pas le tour. Le burin, l'échoppe, les onglettes et les grattoirs suffisent; on enlève peu à peu de la matière avec ces instrumens, on forme enfin un bas-relief comme le fait le sculpteur avec le ciseau et la râpe. Mariette

pense que ces sortes d'ouvrages ne méritent pas une place distinguée dans les cabinets ; cependant la beauté d'un ouvrage ne consiste pas dans la difficulté, mais dans la perfection ; ainsi un camée en coquille très-bien travaillé, peut ne pas remplir aussi bien les vues d'un curieux, à cause de sa fragilité ; mais si le travail en est parfait, il ne méritera pas moins d'être admiré. Il est vrai que les grands artistes ne se sont pas exercés sur cette matière, à cause de son peu de dureté ; cependant il existe quelques bons morceaux en coquilles, quoiqu'en petit nombre. Le collier de Diane de Poitiers, conservé au cabinet des antiques de la bibliothèque nationale, est orné de très-jolis camées, représentant des combats d'animaux. Ce même cabinet possède aussi une bataille d'une excellente exécution sur cette matière. Aujourd'hui les camées sur coquilles sont très-communs, et s'emploient fréquemment dans les parures des femmes. Les principales coquilles dont on fasse usage pour la gravure, appartiennent aux genres CHAME et CYPREA. *Voy.* ces mots.

COQUILLE, ornement de sculpture qui imite les conques marines, et qui se met, soit au cul-de-four d'une niche, soit au couronnement d'une croisée, soit à des frises, à des chapiteaux, ou d'autres parties d'ornement auxquelles on veut donner le caractère d'un édifice aquatique. Les *coquilles doubles* sont celles qui ont 2 ou 3 lèvres. Il y a une semblable coquille de Michel-Ange à l'escalier du Capitole. On emploie la forme des coquilles sur-tout à des bassins de fontaines ou de cascades, à des bénitiers, à des moettes de salle à manger, et à d'autres usages de décoration et d'utilité dans lesquels l'eau entre pour quelque chose. L'avantage de cet ornement est de former un attribut décidé, et propre à caractériser la destination des édifices dans lesquels on l'emploie.

COQUILLAGE ; arrangement de diverses coquilles, soit artificielles, soit naturelles, dont on forme des compartimens de lambris, des voûtes, des pavés, même des ordonnances assez régulières de colonnes ou de pilastres, et dont on fait des festons, etc., pour en décorer les grottes, portiques, niches et bassins de fontaines dans les jardins, les pièces de bains, et même dans les salles à manger. Ce genre est borné maintenant à un petit nombre d'usages. On exécute aussi en petites coquilles de couleur, des fleurs, des animaux, et différentes productions naturelles.

CORAIL ; c'est la tige rouge et cornée d'un zoophyte appelé *Isis* par Linnæus, et *Gorgonia* par Gmelin. Cette tige est branchue, formée de couches concentriques, couverte à l'extérieur d'une enveloppe poreuse et friable, parsemée de cellules, dont chacune contient un polype. C'est cette forme branchue qui l'a fait confondre long-temps avec les végétaux, et regarder comme le passage des végétaux aux animaux. Ce ne fut qu'en 1725 qu'il fut prouvé par Peyssonel que le corail est un animal. Bernard de Jussieu en donna ensuite la certitude en 1742. L'erreur subsista cependant encore long-temps, sur-tout parmi les antiquaires qui n'étoient point naturalistes. Le corail se prête aisément à toutes les formes que le sculpteur veut lui donner ; mais on n'a que des ouvrages grossiers sur cette substance. Caylus a publié une tête de Méduse en corail, avec des yeux incrustés d'une matière blanche ; elle paroît être le produit d'une coquille ; cette tête de Méduse a peut-être servi d'amulette. Les anciens aimoient à choisir des substances qui avoient quelqu'analogie avec le sujet qu'ils figuroient : c'est ce qui peut faire croire que pour cette tête

de Méduse, on aura choisi du corail, à cause du mythe rapporté dans les lithiques attribuées à Orphée et par Ovide dans ses Métamorphoses, que Persée ayant caché la tête de Méduse sous des plantes de corail, celles-ci furent pétrifiées par la redoutable tête, et teintes en rouge par le sang qu'elle répandoit. L'auteur des lithiques et Pline attribuent au corail beaucoup de propriétés superstitieuses; d'après cela on ne sera pas étonné qu'on en ait fait des amulettes. Pline dit que les Gaulois en ornoient leurs boucliers et leurs épées; c'étoient sans doute ceux voisins de la Méditerranée; on le pêche et on le travaille encore à Marseille. Il devint très-rare dans le commerce quand les haruspices eurent publié qu'il étoit propre à éloigner les maux et les dangers. On trouve encore en Sicile, plusieurs petits monumens de corail. Les Romains en ornoient les meubles et les armes comme le faisoient les Gaulois. On le débite aujourd'hui en grains forés que l'on taille à facettes pour en faire des bracelets et des colliers, mais on ne l'emploie pas dans les véritables ouvrages de l'art.

Coralitique, sorte de marbre qui recevoit ce nom du fleuve Coralios en Phrygie. *Voy.* Marbre.

Corbeau; grosse console qui a plus de saillie que de hauteur.

Corbeille, ouvrage de sculpture qui imite les corbeilles de joncs ou d'osier; on en voit sur les bas-reliefs qui représentent des jeux du cirque, ou Hercule nettoyant les étables d'Augias; alors ce sont des paniers à emporter la poussière. Sur d'autres bas-reliefs qui représentent Achille découvert à Scyros, ou les travaux des femmes dans le Gynæcée, on voit de jolies corbeilles remplies de pelotes. C'étoient les corbeilles à ouvrage des femmes (*Voy.* Calathus) Quant aux corbeilles employées dans les vendanges pour y mettre le raisin, et qu'on trouve souvent dans les bacchanales *V.* Canistrum, l'architecture emploie aussi les corbeilles dans la décoration. Les statues de Canephores ont peut-être introduit par analogie dans les caryatides des espèces de chapiteaux faits ou décorés en forme de corbeilles (*Voy.* Canephores). Les corbeilles, ornement assez insipide de l'architecture moderne, sont toujours remplies de fleurs ou de fruits, et quelquefois accompagnées de festons; on en fait en plein-relief, qu'on place sur des piédestaux ou des pieds-droits, et en bas-relief qu'on met dans des cadres ou des panneaux: on voit des exemples des unes à l'orangerie de Versailles, et des autres au portail du Val-de-Grace. Les sculpteurs devroient avoir soin d'orner de bas-reliefs leurs corbeilles de marbre et de pierre, qui ne sont ordinairement que de simples imitations d'ouvrages de vannerie, et n'offrent aucun intérêt.

Cordax; nom de l'une des trois danses bacchiques citées par Lucien. Selon lui la cordax étoit particulièrement consacrée à la comédie. Elle consistoit dans une agitation lascive des reins: aucun homme de sang-froid n'auroit osé la danser; elle ne convenoit qu'aux gens ivres. On pensoit qu'elle avoit été inventée sur le mont Sipylus, et elle étoit si particulière à ses habitans, que pour célébrer les victoires de Pelops, ils l'avoient dansée dans le temple de Diane, qui en reçut le surnom de *cordaca*. La cordax, qui paroît avoir pris ce nom de son inventeur, avoit passé de la Grèce en Italie. Elle y reçut de Bathylle et de Pylades, des changemens qui lui firent perdre sans doute son obscénité, et elle fut appelée *danse italique*. *Voy.* Danse italique, Emmeleia.

Corde sonore; toute corde dont

on peut tirer un son. Si une corde tendue est frappée en quelqu'un de ses points par une puissance quelconque, il en résulte des vibrations accompagnées d'une résonnance. Les géomètres ont trouvé les loix de ces vibrations, et les musiciens celles des sons qui en résultent. On peut consulter sur les loix des vibrations des cordes, un ouvrage latin de TAYLOR, publié en 1715, et un Mémoire de J. BERNOUILLI, dans le 3ᵉ *vol. des Mémoires de l'Académie de Pétersbourg*. De ces loix des vibrations des cordes, se déduisent celles des sons qui résultent de ces vibrations. Il y a quatre moyens de changer le son d'une corde; en changeant son diamètre, sa longueur, sa tension, ou sa densité. Ce que ces altérations produisent successivement sur une même corde, on peut le produire à-la-fois sur diverses cordes, en leur donnant différens degrés de grosseur, de longueur, de tension, ou de densité. Cette méthode combinée est celle qu'on met en usage dans la fabrique, l'accord, et le jeu du clavecin, du violon, de la basse, de la guitarre, et d'autres pareils instrumens composés de cordes de différentes grosseurs et différemment tendues, lesquelles ont par conséquent des sons différens. De plus, dans les uns, comme le clavecin, ces cordes ont différentes longueurs fixes par lesquelles les sons varient encore; et dans les autres, comme le violon, les cordes, quoiqu'égales en longueur fixe, se raccourcissent ou s'alongent à volonté sous les doigts du joueur, et ces doigts avancés ou reculés sur le manche, font alors la fonction de chevalets mobiles qui donnent à la corde ébranlée par l'archet autant de sons divers qu'il y a de longueurs différentes. Le mot *corde* signifie souvent tous les sons de la gamme.

CORDELIÈRE; petit ornement taillé en forme de cordes sur les baguettes. On l'emploie dans l'architecture.

CORDIFORME, en forme de cœur.

CORDON DE SCULPTURE; moulure ronde en forme de tore, qu'on emploie dans les corniches de l'intérieur des appartemens, et sur laquelle on taille des fleurs, des feuilles de chêne ou de laurier continues ou par bouquets, et quelquefois entourées d'un ruban.

CORICEUM; nom d'une salle des gymnases des Grecs, située à côté du *conisterium*. Les auteurs ne sont pas d'accord sur sa destination. Les uns pensent que c'étoit la même salle que le *sphæristerium*, destiné à jouer au ballon suspendu au plafond et appelé *korykos*. Selon d'autres, le *coriceum* est la même pièce connue sous le nom d'*apodyterium*, où ceux qui vouloient lutter ou se baigner, déposoient leurs vêtemens. Ces deux opinions peuvent facilement se concilier en supposant que cette salle servoit ordinairement à jouer au ballon, d'où lui venoient les noms de *coryceum* et de *sphæristerium*, et qu'en même temps elle servoit aux athlètes pour s'y déshabiller. Comme le *conisterium* étoit situé immédiatement à côté du *coryceum*, cette dernière opinion devient assez probable.

CORINTHE. *V*. AIRAIN, ECOLE.

CORINTHIEN (ORDRE); c'est le nom qu'on donne à celui des trois ordres de l'architecture grecque, qui par ses proportions, sa décoration, son ensemble et ses détails, est spécialement propre à exprimer l'idée de la plus grande richesse. Le nom de *corinthien* a été donné à cet ordre, parce que plusieurs auteurs en ont attribué l'invention à un architecte de Corinthe, appelé Callimaque; selon d'autres cependant cet ordre existoit avant le temps où cet artiste a vécu. Voici comment on rapporte l'histoire de l'in-

vention de cet ordre. « Cet artiste, dit-on, ayant remarqué en passant près d'un tombeau, un panier qu'on avoit mis sur une plante d'acanthe, fut frappé de l'arrangement fortuit, et du bel effet que produisoient ses feuilles qui environnoient le panier; il conçut depuis le dessein d'employer dans les colonnes qu'il fit à Corinthe, les ornemens que le hasard lui avoit montrés, ce qui lui réussit ». Le chapiteau de l'ordre corinthien est orné de deux rangs de feuilles, de huit grandes volutes, et de huit petites, qui semblent soutenir le tailloir. (*Voy.* au mot Colonne, les détails sur l'ordre corinthien.) Il nous est parvenu beaucoup moins de monumens de l'*ordre corinthien* faits par les Grecs, que de ceux des autres ordres. Si l'on en jugeoit par les restes très-nombreux de leurs villes, on pourroit croire qu'ils donnèrent toujours la préférence à l'ordre dorique; c'est à cet ordre qu'appartiennent presque tous les temples qui subsistent; il n'en existe qu'un petit nombre d'ioniques. Quant à quelques monumens corinthiens qu'on trouve à Athènes et dans d'autres villes grecques, ce sont pour la plupart, des ouvrages des Romains, ou ils ont été construits sous l'influence de leur puissance et de leur goût, chez les peuples qu'ils avoient vaincus. Cette disette de chapiteaux corinthiens, en Grèce, vient peut-être de ce que les Romains trouvèrent dans la richesse de cet ordre de quoi mieux satisfaire leur orgueilleuse cupidité. Les marbres les plus précieux ont été affectés de préférence aux ordonnances corinthiennes. La délicatesse du chapiteau, les ornemens que comportent ses diverses parties, durent engager les Grecs à employer dans ce mode d'architecture, les matières les plus riches. Si enfin on considère le nombre infini de marbres étrangers à l'Italie, dont est formé l'immense recueil de colonnes que Rome conserve; si on examine la supériorité de travail d'un si grand nombre de chapiteaux corinthiens, la nature et la qualité de leurs marbres, on ne doutera point que la Grèce ne se soit vu enlever avec ses statues les plus rares, la plus grande et la plus belle partie de ses colonnes corinthiennes. C'est à Rome qu'il faut aller chercher les plus beaux modèles de cet ordre. Le caractère de richesse attaché au corinthien tient aux proportions, aux formes, à leur disposition nombreuse et variée, autant qu'à la sculpture qui en embellit les détails. Cet ordre est susceptible de se modifier en une infinité de nuances selon le goût qui préside à son emploi. Depuis le dorique le plus simple jusqu'au corinthien le plus composé et le plus riche, les nuances intermédiaires sont en plus grand nombre qu'on ne pense. Le dorique peut quelquefois aller jusqu'à la richesse, comme on le voit au Parthenon d'Athènes, ou jusqu'à l'élégance comme au temple de Cora; et le corinthien peut arriver jusqu'à la gravité comme au portique de la rotonde, ou jusqu'au grand caractère par la saillie de ses profils. Cependant il paroît que l'ordre corinthien alla toujours croissant en luxe et en richesse. On crut le perfectionner en outrant sa tendance naturelle vers la décoration. Le maximum de ce luxe se rencontre dans les monumens de Balbec et de Palmyre. *V.* Colonne, Chapiteau, Base, Ordre.

Cornaline. Cette substance est de la même pâte que l'agathe, aussi n'est-ce qu'une variété du *quartz-agathe*. Le C. Haüy la nomme *quartz-agathe cornaline;* elle doit sa couleur rouge à un oxide de fer: on croit communément que cette couleur rouge qui approche de celle de la chair, lui a fait donner le nom

qu'elle porte. Nos vieux auteurs français la nommoient *carnéole*, *carniole*; les Italiens l'appellent aussi *corniola*. M. Kœhler pense que ce nom est relatif à l'apparence cornée de sa substance, et qu'il signifie pierre de corne; les anciens ne la connoissoient pas sous ce nom, ils la nommoient *sarda* (*Voyez* ce mot). La couleur de la cornaline est plus ou moins vive dans chaque cornaline; elle se dégrade depuis le rouge le plus vif jusqu'à la teinte de la pelure d'oignon. Winckelmann décrit une cornaline, dont le rouge et la transparence se rapprochent de ceux du rubis, où y a gravé le portrait de Pompée. Les cornalines les plus hautes en couleur dans lesquelles on ne remarque aucun trouble, qui ne sont pas traversées par des fils et des veines qui les font paroître oudées, sont les plus belles et ont toujours été préférées. Les deux plus belles espèces de sarde, qu'on appelle *sarde* et *cornaline orientale*, sont transparentes et claires. Quand on les expose devant le soleil, elles ont beaucoup de feu et sont sans trouble ni nuage; la cornaline a plus de feu, la sarde ou sardoine est brunâtre, mais une foule de dégradations de couleur font que la sardoine approche de la cornaline, et la cornaline de la sardoine (*Voy.* Sardoine). Quelques cornalines antiques qui ont des troubles et des nuages, doivent être regardées comme la *sarda arabique* de Pline. Les anciens rejetoient celles qui avoient la couleur du miel et de la poterie. La cornaline est principalement propre à la gravure en creux, parce que la matière est d'une égalité parfaite; elle conserve ses arêtes très-vives et reçoit un très-beau poli. La cire ne s'y attache point comme à plusieurs autres pierres, et on en obtient de très-belles empreintes. La quantité de cornalines que les anciens ont employées à la gravure est considérable, elle égale presque celle de toutes les autres pierres; presque toutes ont les qualités que je viens d'indiquer. Les cornalines les plus belles se nomment *cornalines de vieille roche*. Pline nous apprend qu'on les tiroit anciennement d'un roc auprès de Babylone. Natter est étonné de ce que les belles cornalines bien transparentes, autrefois si communes, sont devenues si rares; il pense que les anciens graveurs avoient quelque secret, aujourd'hui perdu, pour les dégager des substances qui les troublent. Pline prétend qu'on peut clarifier la cornaline en la laissant quelque temps dans du miel de Corse; mais cette assertion est trop difficile à croire, et rien n'en atteste encore la vérité.

La *cornaline indienne* véritable, appelée *corniola gemmaria*, *corniola di rocca antica*, *cornaline de vieille roche*, et la *sarda indienne* dont Ctésias a placé la patrie dans les montagnes brûlantes de l'Inde, ne se trouvent plus, on ne les rencontre que travaillées par les anciens artistes. On a prétendu que la sarda de Cambaya et de Baroach, qui sert de lest aux vaisseaux qui arrivent de l'Inde à Amsterdam et à Copenhague, contient cette pierre. M. Brückmann qui assure en posséder, a pu, par hasard, en trouver dans la quantité quelques morceaux, mais cette opinion est fausse. Si cela étoit, nos graveurs ne se donneroient pas tant de peine pour trouver de belles pierres, et ils finissent toujours par être obligés de se contenter de médiocres. On ne rencontre guère de cornaline de vieille roche et de belle sardoine que parmi les pierres gravées antiques. Plusieurs gravures du temps des Médicis sont sur des cornalines de vieille roche; mais on en trouvoit alors beaucoup dans la terre, et le nombre de ces pierres préparées par les anciens pour la gravure a beaucoup diminué. On voit quelquefois des cornalines d'une grande por-

tée ; telle est celle du cabinet de la bibliothèque nationale, que j'ai fait graver dans ma Collection de *monumens inédits*, et qui représente Ulysse donnant la mort aux poursuivans de Pénélope. Ces morceaux sont très-rares.

Corne ; cette substance a été appliquée par les anciens à différens usages. On employoit sur-tout des cornes de bœuf et de différentes espèces des genres *Ovis*, *Capra* et *Antilope*. On se servoit des cornes de bœuf pour boire et pour faire des libations après le repas et dans les sacrifices (*Voy.* Rhyton). Dans l'Odyssée le temple du Soleil est représenté comme ayant deux portes ; l'une est d'ivoire, l'autre de corne ; c'est celle par laquelle sortent les songes intelligibles et vrais, parce que la corne est transparente. Ovide a adopté cette ingénieuse fiction. Mercure fabriqua la lyre en attachant deux cornes de bœuf à une écaille de tortue. Ces traditions font voir que la corne étoit employée dans les temps les plus reculés. On s'en servoit pour faire des arcs. *Voy.* Arc.

Corne d'abondance ; ornement de sculpture qui représente la corne de la chèvre Amalthée, nourrice de Jupiter, d'où sortent des fruits et des fleurs, et toutes les richesses de l'art et de la nature (Voy. *Dictionnaire de Mythologie* au mot Amalthée). D'autres veulent que ce fut celle qu'Hercule enleva à Acheloüs (Voy. *mon Dictionnaire de Mythologie* au mot Achelous). La corne d'abondance se remarque sur une infinité de monumens antiques, elle est l'attribut caractéristique de la déesse *Euthymia*, des Grecs *Abundantia*, des Romains (*Voy.* Dictionnaire Mythologique). Elle est dans la main des Villes pour indiquer la richesse de leur territoire ; dans celle des Fleuves pour indiquer la fertilité qu'ils procurent ; la belle statue du Nil dont il y a une copie aux Tuileries, a dans les mains une corne d'abondance pleine des productions de l'Ægypte : au revers des médailles des reines d'Ægypte, on voit deux cornes d'abondance attachées ensemble.

Cornes. Les cornes d'animaux ont été vraisemblablement les plus anciens vases à boire. Pindare, Æschyle et Xénophon en font mention. On rapporte de Philippe de Macédoine qu'il s'en servoit. C'est de cet ancien usage qu'on donna par la suite le nom de cornes aux vases à boire en général. Dans les temps où l'on ne se servoit plus de cornes véritables, on continuoit de donner leur forme aux vases à boire (*Voy.* Rhyton). Les cornes des victimes étoient dorées ; on les suspendoit dans les temples, sur-tout dans celui d'Apollon et de Diane. Depuis les temps les plus reculés, les autels des divinités avoient des cornes ; sur plusieurs médailles romaines, on voit des autels ornés de cornes, semblables à celles des animaux. Elles servoient pour y attacher les victimes qu'on devoit immoler. Ceux qui venoient chercher un asyle auprès d'un autel, embrassoient ces cornes. Dans l'origine, les cornes étoient sans doute un symbole de la dignité et de la puissance, parce que c'est le principal instrument de la force des taureaux. C'est pourquoi les dieux, les héros, les fleuves et les arbres sacrés ont été représentés avec des cornes. Les cornes, considérées comme attribut des fleuves, ont fait donner à plusieurs, tels que le Rhin, le Nil, le Tibre, etc., les épithètes de *cornigères*, et de *tauriformes*. Quelques auteurs ont prétendu que cet attribut a été donné aux fleuves, parce que le bruit de leurs eaux imite le mugissement des taureaux, et surtout à cause des sinuosités de leur cours, ou plutôt des différentes

branches de leur embouchure. Les anciennes médailles nous offrent fréquemment des figures de Sérapis, d'Ammon, de Bacchus, et d'Isis, avec des cornes. Les Phœniciens assuroient que leur reine *Astarte* s'étoit coiffée de la tête d'un taureau pour marque de sa dignité royale. Les rois de Macédoine avoient la coutume de porter des cornes de bélier à leur casque. C'est ainsi que Plutarque, dans la vie de Pyrrhus, dit que ce prince fut reconnu par cette marque de distinction. Tite-Live rapporte que dans la bataille près de Sicyon, l'impétuosité du cheval de Philippe v, roi de Macédoine, l'ayant poussé contre un arbre, il cassa une des cornes de son casque, laquelle ayant été trouvée par un Ætolien, fit répandre le bruit de la mort de ce prince. Cet ornement se voit aussi sur plusieurs médailles des rois de Macédoine. Clément d'Alexandrie nous assure expressément qu'Alexandre portoit cette marque de distinction pendant sa vie. Les médailles de Séleucus I, roi de Syrie, nous offrent la tête de ce prince, ornée d'une corne de taureau; sur celles de Lysimaque, ce roi est figuré avec une corne de bélier. Dans le 36e vol. des Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres, l'abbé Belley a publié une belle améthyste du cabinet du duc d'Orléans, qui représente la tête de Magas, roi de la Cyrénaïque, avec des cornes de bélier.

Cornes. *V*. Abaque. Les Grecs appeloient encore *kerata*, cornes, les triangles élevés aux quatre coins des autels quadrilatères.

Cornet; corne servant d'instrument à vent rustique. *V*. Bouquin.

Corniche, mot dérivé du latin *coronis*, couronnement. C'est le 3e membre de l'entablement, celui qui en fait la terminaison; il varie de forme ou de profil selon les ordres. Par le mot *corniche*, on entend aussi en général toute saillie profilée qui couronne un corps, comme un piédestal, etc. La corniche est taillée, lorsque les moulures sont ornées. L'idée de corniche emporte en général celle de couronnement, et sa forme en architecture comporte les signes représentatifs du comble; on peut donc donner comme principe de convenance de ne point l'employer là où l'on ne sauroit présumer que le bâtiment soit terminé. Les anciens ont suivi cette maxime, lorsqu'ils ont placé plusieurs ordres l'un sur l'autre. Dans l'intérieur du grand temple de Pæstum, l'entablement qui sépare les deux ordres de colonnes n'a point de corniche. La corniche dorique a pour attribut particulier des mutules qui sont censés représenter les parties inclinées des solives du comble. Dans plusieurs monumens doriques, on leur a conservé encore cette inclinaison. Les denticules sont affectés particulièrement à la corniche ionique, et les modillons à la corniche corinthienne. La proportion la plus générale qu'on donne aux corniches est les huit vingtièmes de tout l'entablement. On appelle *corniche architravée*, celle qui est confondue avec l'architrave, lorsque la frise est supprimée; *corniche en chanfrein*, celle qui n'a pas de moulures, elle est la plus simple; la *corniche cintrée*, est celle qui dans son élévation, se retourne en cintre ou en arcade, comme à la porte des Invalides à Paris; la *corniche continue*, celle qui dans toute son étendue et dans tous ses retours, n'est interrompue par aucun corps, telle est celle du dedans ou du dehors de Saint-Pierre à Rome; la *corniche coupée*, est celle qui dans son cours éprouve quelqu'interruption; la *corniche de couronnement*, est la dernière corniche d'une façade, et sur laquelle pose le cheneau d'un comble.

CORNIOLE. *Voy.* CORNALINE.

CORRECTION ; un ouvrage est correct, lorsque la nature, même commune, est fidèlement imitée. Il y a des figures de Rubens d'un dessin correct et savant, quoique les formes n'en soient pas même du plus beau choix qu'on puisse faire dans la nature. On ne pourra pas accuser d'incorrection une figure difforme, lorsque l'artiste a eu l'intention d'imiter correctement ce que lui présentoit son modèle, et qu'il n'a commis aucune faute de dessin dans la manière de l'exprimer. Un dessin correct annonce de l'exactitude, mais il ne peut avoir ce charme que produit la beauté idéale.

Il y a une différence entre les mots *correction* et *pureté*, qu'on regarde souvent comme synonymes. *Correction* se dit de l'observation des règles ; *pureté*, de celle des principes. Les règles sont les préceptes de l'art, plus particulièrement affectés à son simple mécanisme ; elles fixent d'une manière précise, certains points de pratique, et elles assignent à un genre ou à une ordonnance donnée, certaines proportions, certaines mesures, certains emplois déterminés de formes, d'ornemens ou de dimensions. Les principes sont les préceptes de l'art qui, moins relatifs aux détails qu'à l'ensemble, moins occupés de l'exécution que de la composition, dirigent l'artiste dans le choix du motif principal, dans l'emploi d'un caractère, d'un style ou d'un genre. *Voyez* PRINCIPES.

CORRESPONDANCE. C'est l'accord des différentes parties d'un même tout. Dans les arts comme dans la poésie, on exige pour la perfection d'un ouvrage, la correspondance des parties entre elles, et des parties au tout. L'artiste peut choisir une proportion haute, courte, médiocre, forte, svelte ; mais il faut que les parties soient exactement proportionnées entre elles. Souvent le modèle n'offre pas cet accord parfait entre toutes ses parties ; alors il est défectueux, et l'art ne doit pas le suivre dans ses défectuosités. Quelquefois un artiste, content de certaines parties d'un modèle, prend pour d'autres parties un modèle différent qui les a plus belles que le premier ; il en résulte très-souvent un défaut de correspondance.

En architecture le mot *correspondance* a très-souvent la signification de communication. On dit de deux corps-de-logis qu'ils correspondent entre eux par une galerie. On prend aussi ce mot dans le sens déjà indiqué. Souvent les idées de l'architecte chargé de continuer un édifice, n'ont pas assez de correspondance avec celles de l'architecte qui l'a commencé. Il en résulte que l'édifice manque d'ensemble et d'effet. C'est ainsi que les deux pavillons des extrémités du château des Tuileries qui ont été bâtis par *Le Vau*, correspondent l'un avec l'autre par le genre de leur architecture, mais ne correspondent point avec ceux du milieu qui ont été construits par *Philibert de l'Orme*. Dans la pratique on néglige trop souvent la correspondance entre la forme, la décoration d'un bâtiment et sa destination, et l'on bâtit quelquefois un théâtre comme un temple, et un temple comme un théâtre. Il ne faut pas confondre les mots *harmonie*, *accord*, *correspondance* et *ensemble*. De l'*accord* des parties et de la *correspondance* des masses, résulte cette *harmonie* générale qui constitue la beauté de l'ensemble d'un monument, et sa perfection. *Voy.* HARMONIE, ACCORD, ENSEMBLE.

CORRIDOR ; sorte de longue allée qui, dans l'intérieur d'un bâtiment, conduit à plusieurs chambres. Ce mot vient de l'italien *corridore*, qui

dérive de *currere*, courir. Le corridor sert à rendre l'entrée et la sortie des chambres plus libres et plus commodes : elles n'ont alors besoin de communiquer entre elles qu'autant qu'elles forment appartement. Quelquefois un corridor a des chambres à gauche et à droite ; plus souvent il n'en a que d'un côté ; il doit toujours être de plain-pied avec elles, et suffisamment large et éclairé. Il n'est pas susceptible de décoration ; souvent on y suspend des cartes géographiques, des plans, des vues. Les corridors sont nécessaires sur-tout dans les édifices destinés à contenir un grand nombre de personnes, tels que les couvens, les collèges, les casernes, les hôpitaux, afin qu'elles ne se gênent point mutuellement. Parmi les plus remarquables corridors, on peut citer ceux de l'hôtel des Invalides à Paris.

Cortine. Les anciens appeloient ainsi tout vase concave, d'un métal quelconque dont on se sert dans la cuisine, en le mettant sur un trépied pour différens usages. On voit la cortine sur les médailles, entr'autres sur les deniers de Brutus. Celle de Delphes étoit de cette forme ; on posoit quelquefois dessus une autre cortine renversée, de sorte que le tout présente une sphère. On trouve cette forme de la cortine sur quelques médailles de Vitellius, et sur un denier d'or de la famille Cassia. On voit par les médailles citées, et par quelques médailles en bronze de Néapolis en Campanie, que cette cortine étoit couverte d'un tapis. La prêtresse de Delphes s'asseyoit dessus lorsqu'elle vouloit rendre des oracles, ce qu'on voit par les médailles des premiers rois de Syrie, et par une belle médaille de Nicoclès, roi des Paphiens, sur lesquelles Apollon nû est assis sur la cortine, qui est couverte d'un tapis. Ce tapis se remarque très-bien à une statue d'un Apolline, publié par l'abbé Raffei qui l'a pris mal-à-propos pour la peau d'un animal immolé. Dans la belle peinture de vase appartenant aujourd'hui à M. Hope, que j'ai publiée dans mes monumens inédits, et qui représente l'expiation d'Oreste, ce prince est étendu sur le tapis de la cortine, formé de bandelettes, *vittæ*. Ce tapis est très-remarquable sur les médailles de Naples et sur celles des Mamertins. De là vient que chez les poëtes l'oracle lui-même est appelé *cortine*.

Corymbe ; ce mot qui signifie proprement une figure conique, a été appliqué ensuite à cette coiffure qui se termine en forme de cône, et qui se remarque sur les monumens de l'antiquité aux figures de Diane, de la Victoire, des Muses, et en général des jeunes filles. Elle consistoit à ramasser et à lier les cheveux sur la tête, tantôt plus haut, tantôt plus bas, en les roulant quelquefois sur une épingle.

Corymbe. On a donné aussi, en botanique, le nom de corymbe à des petits bouquets pyramidaux. On appelle dans les arts *corymbes de lierre*, les petits bouquets de fleurs, ou de fruits de cette plante qui servent d'ornemens aux bordures des vases, à celles des habits, aux corniches, etc.

Corymbi, les Romains appeloient ainsi des ornemens placés aux deux extrémités des vaisseaux ; les Grecs ne donnoient ce nom qu'aux ornemens de la proue. Leur forme varioit ; ordinairement ces corymbi avoient une figure circulaire, ils étoient ornés de sculpture ; c'est cette forme qui leur fit donner le nom de corymbi qu'on appliquoit aux bouquets de fleurs ou de baies telles qu'on en voit au lierre.

Corymbium ; sorte de coiffure pointue des femmes romaines. V. Corymbe.

Corytus, l'étui de l'arc. Quelquefois on donnoit aussi ce nom au carquois ou étui des flèches. On le

remarque sur plusieurs médailles de *Callatia*, d'*Heraclium*, etc.

COSTUME ; terme par lequel on entend l'observation exacte de ce qui, suivant le temps, fait reconnoître le génie, les mœurs, les loix, le goût, les richesses, le caractère, et les habitudes d'un pays où l'on place la scène d'un tableau, d'un bas-relief ou d'un ouvrage dramatique. L'artiste doit représenter les lieux où l'action s'est passée, tels qu'ils ont été ; et quand il n'en est pas resté de notion précise, imaginer des dispositions qui ne soient point contraires à ce qu'on en peut savoir. L'artiste doit donc s'attacher à donner aux nations, outre leurs vêtemens particuliers, la couleur et les attitudes qui leur sont propres, à les faire accompagner des animaux particuliers à leur climat, et à les représenter dans des paysages, et des fabriques qui rappellent la nature de leur sol ou le genre de leurs constructions ; enfin il doit reproduire fidèlement ce que l'histoire nous apprend des mœurs, des habits, des usages, et des autres particularités de la vie des peuples qu'il veut représenter. Le costume a souvent été trop négligé par les peintres de l'école Romaine, de l'école Lombarde, et de l'école Flamande. Les anciens peintres français méritent aussi à cet égard beaucoup de reproches ; il faut en excepter Le Poussin et Le Sueur qui ont fait tout ce qu'ils pouvoient relativement à leur temps. Les peintres actuels attachent beaucoup plus d'importance au costume, et l'étudient avec soin d'après les beaux modèles de l'antiquité. Le respectable Vien a le premier recherché ce genre de mérite, et il a été relativement à cette partie, comme pour le style, le restaurateur de l'école Française ; l'école de David s'est ensuite distinguée par la fidelle observation des costumes, et aujourd'hui aucun artiste n'oseroit s'en affranchir.

Au théâtre, le costume est une partie essentielle de la représentation. Autrefois tous les acteurs étoient à-peu-près vêtus de la même manière, et la forme des vêtemens se rapprochoit plutôt des temps où on donnoit la pièce, que de l'époque à laquelle l'action étoit censée s'être passée. On a attribué à Lekain et à mademoiselle Clairon, l'introduction du costume sur notre théâtre. Il est vrai qu'ils ont commencé la réforme sur ce point, dans les représentations dramatiques ; mais ils se sont à-peu-près bornés à en exclure les paniers des actrices, et le chapeau à plumet des acteurs, et à introduire la peau de tigre dans les rôles Scythes et Sarmates, l'habit turc dans les sujets asiatiques, et l'habit français du seizième siècle, seulement pour les hommes, dans les sujets relatifs à la chevalerie. On a toujours continué à jouer tous les rôles des princesses grecques, romaines, françaises, polonaises, etc. etc., avec ce long manteau de velours carré, bordé en or, qu'on appeloit *doliman ;* et la plus grande différence pour les acteurs dans les autres habits, consistoit dans un vêtement long (ce qu'ils appeloient être vêtus à la longue), ou dans un vêtement court. On jouoit Mérope, et Cléopatre dans Rodogune, avec une robe de pou-de-soie noire, et une ceinture de diamans ; Médée, Phèdre, avec une coiffure française, et des girandoles de diamans ; usage que madame Vestris avoit conservé même après la révolution. C'est donc à Lekain et à mademoiselle Clairon que l'on doit l'idée du costume ; mais c'est Talma qui l'a le premier véritablement introduit, en le recherchant dans les bons modèles de l'antiquité, et dans les monumens de l'histoire pour les temps modernes. Le premier exemple du costume exactement suivi dans toutes ses parties, date de l'époque de *Charles IX*, de MARIE-JOSEPH

CHENIER ; et pour les pièces tirées de l'antiquité, de la *Virginie* de LA-HARPE ; et des *Gracques* de CHENIER : alors les dames grecques et romaines parurent pour la première fois vêtues et coiffées à l'antique ; et c'est de là que le goût des habits et des coiffures à l'antique s'est répandu dans la société. Dans le *Henri VIII* de CHENIER, le *Macbeth*, et l'*Othello* de DUCIS, l'*Agamemnon* de LEMERCIER, et d'autres pièces, le costume a été suivi avec une sévérité digne d'éloges. Son importance a été appréciée ; et enfin l'opéra lui-même a quitté ses habits de soie brochés en or, ses plumes d'autruche, et s'est rapproché un peu du vrai costume, quoique ce théâtre n'ait pas paru attacher à cette espèce d'exactitude autant de prix que le théâtre français.

Ce goût pour le costume ne se soutient pas avec la même ferveur, et les comédiens français représentent souvent des chefs-d'œuvre d'une manière révoltante ; on peut citer dans ce genre Sémiramis, jouée dans un palais d'architecture corinthienne, dont les jardins sont remplis de plantes d'Amérique, et dont le trône est placé sous un baldaquin à la polonaise. Les divers personnages sont habillés à la turque, et un écuyer vêtu comme nos anciens chevaliers français, donne la main à la reine.

On s'est beaucoup disputé pour savoir si l'on devoit employer le costume national dans les ouvrages de l'art ; ce costume a paru si contraire à l'objet de l'art, que dans l'avant-dernier siècle on s'est avisé de représenter Louis XIV à l'héroïque, sous les traits d'Apollon et ceux d'Hercule, comme on le voit à la porte Saint-Denys, mais on a ombragé sa tête d'une énorme perruque. Le costume rend d'une extrême difficulté les ouvrages de l'art moderne ; il y a des occasions, comme la représentation des traits historiques, dans lesquelles il faut se tenir strictement au costume du temps ; mais pour les bustes, les statues, on peut choisir un costume allégorique et qui prête davantage à l'idéal.

Nous avons quelques ouvrages sur le costume, mais en général ils n'ont pas un grand mérite. Celui de DANDRÉ BARDON est compilé d'après les ouvrages des peintres modernes, et non d'après les autorités. WINCKELMANN, dans son *Histoire de l'art*, a donné des notions plus justes, mais parmi lesquelles on trouve beaucoup d'erreurs. Le *Traité des costumes* par LENS est d'une extrême foiblesse, et les notes de MARTINI l'ont peu amélioré. Les *Recueils de costumes antiques* de ROCHEGGIANI et de WILLEMIN, sont très-utiles ; en général il faut remonter aux sources, étudier les monumens, principalement les bas-reliefs, les vases grecs, les médailles et les pierres gravées antiques, pour les costumes anciens ; et pour les modernes, les recueils des peintures faites d'après les tombeaux, les vitraux, les tapisseries, les tableaux, etc. et les recueils des voyages.

CÔTES ; on appelle ainsi, sur le fût d'une colonne cannelée, les listels ou moulures qui séparent les cannelures. Les côtes sur les vases et les colonnes se placent à la partie inférieure et point au sommet, parce qu'elles semblent destinées à les défendre du choc des corps étrangers.

COTHURNE ; chaussure qui dans l'origine étoit particulière aux chasseurs de cerfs et de chamois de la Crète, et dont le nom est emprunté du dialecte crétois. Cette chaussure différoit de la *sandale*, proprement dite, et de la *crepis*, en ce qu'elle ne s'attachoit pas seulement aux doigts et aux parties supérieures du pied avec des courroies dorées, mais qu'elle couvroit le dessus du

pied. Le cothurne avoit une forte semelle composée de plusieurs lames de liége ou de cuir, qui lui donnoient plus ou moins d'élévation. Il étoit destiné aux acteurs qui représentoient des dieux et des héros. La Melpomène du Musée des arts est chaussée du cothurne. Il étoit composé de courroies qui partant de toute la circonférence de la semelle, aboutissoient à un centre commun, où leur jonction étoit couverte par un bouton d'or ou d'ivoire. A l'exception de ce bouton et de l'épaisseur de la semelle, nos chaussons de lisières sont faits à-peu-près de la même manière. Ces bandes de cuir se croisoient et étoient renforcées vers le talon. Le cothurne pouvoit se changer de pied, d'où on appeloit *cothurnes*, les hommes dont l'opinion change selon les circonstances.

Cotte d'armes, espèce de casaque ou de chemise sans manches, que les chevaliers portoient par-dessus leur cuirasse, autant comme ornement que pour distinguer les différens partis. La cotte d'armes a quelque ressemblance avec le paludamentum des Romains. Dans les guerres continuelles qui eurent lieu sous les successeurs de Louis-le-Débonnaire, l'usage de la cotte d'armes courte des Gaulois fut abandonné, et ce vêtement devint si long qu'il couvroit tous les autres habits des chevaliers. C'est dans la cotte d'armes qu'ils déployoient principalement leur luxe; ils la faisoient de drap d'or et d'argent, et de riches fourrures d'hermine, de martre zibeline, de gris, de noir, et autres pannes qu'on peignoit même de différentes couleurs. Marc Welser pense que les hérauts d'armes ont emprunté de ces cottes d'armes les métaux, les couleurs et les pannes qui entrent dans la composition des armoiries. D'abord les chevaliers peignirent sur leur cotte d'armes, les signes et les figures qui étoient sur leurs enseignes, ensuite ils les ornèrent de leurs armoiries; on peut en voir des exemples dans mes *Antiquités nationales*. Les cottes d'armes et les bannières n'étoient permises qu'aux chevaliers et aux anciens nobles. Dans les temps modernes, la cotte d'armes ne s'est conservée que dans le costume des hérauts d'armes.

Cotte hardie. C'est une sorte d'habillement qui ressembloit parfaitement à une soutane. Il étoit commun aux hommes et aux femmes, et avoit une queue traînante plus ou moins longue, selon la qualité des personnes; les manches étoient étroites, boutonnées en-dessous jusqu'au coude, comme celles que nous nommons amadis. La cotte hardie du roi devoit être de couleur écarlate vermeille. Le mot cotte vient du latin *cota*, *cottus*, *cotta*, nom de la tunique des ecclésiastiques. L'habillement que les historiens ont depuis appelé cotte hardie, se nommoit dans l'origine *cotàrdita*, *cottardia*, *cottardie*, d'un seul mot: il étoit commun aux hommes et aux femmes. Les deux manches étoient boutonnées en-dessous; ces habillemens étoient de drap et de camelot, nommé alors camelin. Charles v étoit vêtu d'une cotte hardie d'une écarlate vermeille, et d'un manteau à fond de cuve fourré.

Cou; chez les anciens, les hommes et les femmes avoient ordinairement le cou nu; de même que les Orientaux l'ont encore. Les femmes l'ornoient quelquefois de colliers. En portant la circonférence du cou au-delà des proportions exactes, les artistes exprimoient la force. C'est ainsi qu'ils ont toujours donné le cou épais et court aux figures d'Hercule. On pense que cet usage venoit de l'observation que le taureau a le cou gros et épais, et proportionnément la tête petite.

Coudées du Nil. On appelle

ainsi les seize enfans que les sculpteurs font jouer autour du Nil, pour exprimer les seize coudées que l'inondation doit acquérir pour fertiliser les contrées. *Voy.* CUBITUS, NIL.

COUETTE. *Voy.* CRAPAUDINE.

COULÉ (le). *V.* AGRÉMENT DE CHANT.

COULEUR; dans la langue des peintres modernes, le mot *couleur* a plusieurs acceptions; il signifie, comme dans la langue ordinaire, l'apparence que les rayons lumineux donnent aux objets; il désigne ensuite les substances que les peintres emploient pour imiter la couleur des objets qu'ils représentent; enfin on indique par ce mot le résultat de l'art employé par le peintre, pour imiter les couleurs de la nature; c'est ainsi qu'on dit: *ce peintre a une bonne couleur, la couleur de ce tableau est d'une grande vérité* (*Voy.* COLORIS). Indépendamment de l'habileté à représenter sur la toile les couleurs propres aux objets qu'on imite, l'entente du clair-obscur, c'est-à-dire, la distribution des lumières et des ombres, entre pour beaucoup dans l'art du coloriste. Cette seule partie, imitée d'un ton vigoureux, peut même sans une imitation fort étudiée de la *couleur propre*, donner un grand effet à un tableau. Le peintre, pour imiter l'innombrable variété des couleurs offertes par la nature, n'a d'autres matériaux que trois couleurs primitives, le *rouge*, le *jaune* et le *bleu*, dont le mélange produit toutes les autres couleurs et toutes leurs nuances. Les anciens peintres ont long-temps opéré avec ces seules couleurs. Les anciens n'employoient pour leurs couleurs que des terres et des sucs de végétaux; ils n'ont point connu les couleurs à l'huile. L'invention de celles-ci est communément attribuée à Van Eyk, qui a vécu au commencement du 15e siècle. Selon d'autres l'usage des couleurs à l'huile remonte jusqu'au 9e siècle (*V.* HUILE). Le douzième chapitre du trente-cinquième livre de Pline, et le sixième chapitre du septième livre de Vitruve, sont les passages classiques sur les couleurs employées par les anciens, elles étoient au nombre de neuf; en voici les noms d'après les passages cités. 1°. *Sinopis pontica*, une sorte d'ocre fin; 2°. *parætonion*, couleur blanche qu'on trouvoit en Ægypte sur les bords de la mer; 3°. *purpurissum*, ou rouge foncé, d'un très-grand prix, on le composoit de *creta argentaria* et de la coquille de la pourpre; 4°. *indicus color*, une très-belle couleur bleue; 5°. *armenium*; 6°. le *cinnabre*; 7°. le *minium*; 8°. l'*auripigmentum*, qui étoit d'un très-beau vert; et 9°: l'*atramentum*. D'après cela on voit que les anciens avoient toutes nos couleurs principales, mais que nous avons plusieurs nuances. Les anciens divisoient leurs couleurs en *colores austeri* et *floridi*, couleurs chargées et couleurs vives. Ces dernières étoient très-chères; aussi les falloit-il fournir au peintre. C'étoient le *minium*, l'*armenium*, le *cinnabre*, la *chrysocolla*, l'*indicum*, et le *purpurissum* (*V.* ces mots). Dans les temps les plus reculés, les peintures n'étoient que des monochromes (*V.* ce mot). On possède encore quelques anciennes peintures ægyptiennes exécutées ainsi. Parmi les peintures d'Herculanum il y a aussi plusieurs monochromes. Peu à peu on trouva l'art d'employer dans la peinture plusieurs autres couleurs. Pline et Cicéron nous disent expressément que les grands peintres de l'antiquité n'employoient pour leurs ouvrages qu'un petit nombre de couleurs. Pline et Vitruve se plaignent de ce que de leur temps les artistes ont fait usage d'un plus grand nombre de couleurs, et de ce qu'ainsi l'art

a perdu de son caractère imposant. (*V.* Cire, Encaustique, Huile, Vernis, etc.). On emploie aujourd'hui un nombre de couleurs bien plus considérable, parce qu'on a trouvé tout formés par la nature, dans différentes substances, les mélanges que les anciens étoient obligés de faire. Les substances colorantes que les artistes ont multipliées, leur procurent aujourd'hui des tons qui leur auroient été refusés par le mélange des trois couleurs capitales, auxquelles on joint le *blanc* pour rendre la lumière, et le *noir* pour en exprimer la privation. Ces cinq couleurs, par leurs différentes combinaisons, produisent 819 changemens. La couleur ou le coloris considéré relativement à l'ensemble d'un tableau, consiste dans une conduite de tons liés ou opposés entre eux, et dégradés par de justes nuances en proportion des plans qu'occupent les objets. Dans chaque tableau il doit y avoir une couleur dominante, un ton général, sans lequel il n'y auroit point d'harmonie. Relativement aux détails, le coloris consiste dans la variation des teintes; cette variation est nécessaire pour parvenir à arrondir les corps. Les teintes principales se distinguent en cinq nuances; le *grand clair*, la *couleur propre* de l'objet, la *demi-teinte*, l'*ombre* et le *reflet*. Des teintes intermédiaires et bien plus nombreuses dans la nature que l'art ne peut l'exprimer, forment les passages de l'une à l'autre. Les effets des couleurs doivent être variés comme ceux de la lumière. Des tons colorés peuvent s'introduire dans le lointain, en ménageant des oppositions qui les tiennent à leur place. Un terrein clair tient dans l'éloignement une forêt obscure; un objet coloré repousse un objet grisâtre; et un objet grisâtre un objet coloré. Dans les sujets de nuit, les lumières resserrées et aiguës ne sont distribuées que par des échappées; les ombres sont larges et sourdes, les reflets sont à peine apperçus. Tous les objets et chacune de leurs parties, ont et conservent leur couleur propre. Ils doivent être peints du ton que leur donne la nature, qui ne pousse pas tellement la lumière au blanc ni l'ombre au noir, qu'on ne puisse toujours distinguer cette couleur. Plusieurs objets groupés ensemble, se mirent en quelque sorte les uns dans les autres, se reflètent mutuellement, et produisent des nuances plus belles que la couleur propre de ces objets en particulier. C'est ce qu'on nomme *couleur réfléchie*. De deux tons réfléchis, le plus éclatant communique de sa nuance plus qu'il ne reçoit. Une étoffe jaune prête aux plus belles chairs un ton doré sans rien recevoir de leur nuance. La couleur *propre*, ou celle qui appartient à chaque objet, est affoiblie dans les corps éloignés de notre vue par l'air intermédiaire qui les enveloppe, et qui a aussi sa couleur *propre*, sa teinte plus ou moins azurée, suivant que sa masse a plus ou moins d'épaisseur. C'est de cette couleur de l'air qu'il faut teindre les corps qui en sont enveloppés, et rendre cette couleur d'autant plus sensible que les objets sont dans un plus grand éloignement. C'est-là ce qu'on doit appeler la *couleur locale*, parce que c'est la couleur que prend chaque objet par le lieu qu'il occupe à une distance plus ou moins grande du spectateur. La couleur *propre*, ou celle qui appartient aux objets, ne doit pas être confondue avec cette couleur *locale*, qu'ils ne doivent qu'à la distance où ils sont placés.

Les matériaux colorans, qu'on appelle aussi *couleurs*, ne s'emploient guère par les artistes tels que la nature les produit, ou qu'ils ont résulté de diverses opérations chimiques. L'emploi de ces couleurs sans mélange répand de la

crudité, à moins qu'elles ne soient nuancées avec le plus grand art. La vive enluminure d'un beau rouge, d'un beau jaune, ne charme que les regards du peuple : c'est à l'artifice des *couleurs rompues*, c'est-à-dire, mélangées, que l'art doit sa séduction. Les couleurs *brillantes* ne peuvent donc s'employer que dans les masses de lumières ; elles sont exclues des demi-teintes, des ombres, et sur-tout des reflets. On n'y doit employer que des couleurs rompues, qui dans la langue des ateliers se nomment *couleurs sans couleurs*. De ces mélanges résultent les *couleurs tendres* et les *couleurs fières*. Les couleurs tendres sont formées des couleurs les plus douces et les plus amies, c'est-à-dire, de celles qui ont entre elles le plus parfait accord. Les *couleurs fières* sont dues au mélange de couleurs fortes et quelquefois discordantes, et produisent des nuances vigoureuses. Les couleurs *tendres* se réservent pour les plans reculés. les couleurs *vigoureuses* ont leur place aux premiers plans. Les unes et les autres doivent être si bien unies, qu'elles ne produisent ensemble qu'une nuance générale qui forme l'harmonie. Les *couleurs transparentes* sont ainsi nommées, parce qu'elles ouvrent un passage à la lumière, laissent voir la couleur qui est au-dessous d'elles, et ne font que lui prêter la teinte qui leur est propre. Par leur peu de consistance elles conviennent moins à peindre qu'à glacer. Le glacis unit et accorde les tons en leur donnant une teinte générale, et prête de la sympathie aux couleurs les plus antipathiques. Sans l'emploi des couleurs moelleuses et transparentes, on ne pourroit représenter des ombres véritables. C'est par le choix de ces couleurs, et par la manière de glacer, qu'on parvient à tenir dans l'obscurité les parties ombrées. Les couleurs sombres qui ne sont ni moelleuses ni transparentes, ne peuvent imiter une ombre réelle, parce que la lumière n'en étant pas absorbée, se réfléchit sur leur superficie, et les représente en même temps obscures et éclairées, au lieu que les couleurs transparentes laissent passer les rayons lumineux et conservent une superficie réellement obscure. L'*empâtement*, la *belle pâte* des couleurs, consiste à les coucher successivement sur la toile d'une manière large et facile. Les *couleurs tourmentées* sont celles qui ont été altérées par un frottement timide du pinceau, trop souvent répété. Il résulte de cette fatigue une *couleur sale*. Une manière plus franche produit les *couleurs brillantes*. *Peindre à pleine couleur*, c'est travailler avec un pinceau bien chargé de couleur et ne pas trop l'étendre. Cependant les tournans, les ombres, les lointains ne doivent pas être aussi chargés de couleurs que les clairs et les objets des premiers plans. Le moyen de parvenir à l'effet qui est le résultat de la vigueur, c'est d'établir dans l'endroit du tableau où se passe l'action principale, la lumière la plus brillante et l'ombre la plus forte qu'il soit possible à l'art de créer. Si tout l'ensemble est harmonieux, il sera aussi de la plus grande vigueur, puisque le peintre aura passé de la plus éclatante lumière à sa plus entière privation. On sait que les écoles les plus célèbres pour le coloris, sont celles de Venise et de Flandres. Par leurs succès dans cette partie de l'art, elles ont partagé la gloire de l'école Romaine.

Dans l'architecture on entend par le mot *couleurs*, toutes les impressions dont on peint les bâtimens. Les plus ordinaires sont le *blanc* de plusieurs espèces, le *bleu*, le *bronze*, fait de cuivre moulu, rougeâtre, jaunâtre ou verdâtre, le *gris* fait de blanc et de noir,

le *jaune d'ocre*, le *noir*, la *couleur d'olive*, le *vert-de-montagne*, le *vert-de-gris*, l'*or* qu'on emploie de plusieurs sortes, le *marbre* peint de diverses couleurs, le *vernis* sur bois, le *vernis* de Venise, etc. L'emploi des couleurs fait une des principales parties de la décoration des intérieurs. Il y a aussi des pays où l'usage admet la peinture à l'extérieur des bâtimens. Une partie de l'Italie, les Etats de Gênes surtout, nous offrent cette pratique. Dans le midi de la France, et dans les environs de Lyon, c'est une mode assez répandue de peindre de diverses couleurs les façades des maisons de campagne. Cette diversité de tons donne un grand air de gaîté à l'aspect des bâtimens; mais cet usage ne sauroit être commun à tous les climats.

Comme le but de l'allégorie est de rendre sensibles les propriétés des choses, on a souvent appliqué les couleurs à cet usage; on les nomme alors *couleurs allégoriques*. Homère désigne plusieurs choses par leur couleur; il donne un voile jaune à l'aurore. Les Rhapsodes ou ceux qui récitoient les poésies d'Homère, cherchèrent à imiter ce genre d'allégories, même dans leur costume. Le personnage de l'*Iliade* étoit habillé en rouge, par allusion aux combats et au sang qui fut répandu à la guerre de Troie. Celui de l'*Odyssée* avoit un vêtement vert de mer, pour indiquer les longs voyages maritimes d'Ulysse. Les artistes employèrent les couleurs allégoriques pour différentes divinités; ils faisoient usage de la couleur rouge pour le vêtement de Jupiter; de la couleur verte pour le dieu des eaux. Les couleurs de quelques substances les faisoient ainsi préférer pour certaines représentations. Le béryl, dont la couleur est verdâtre, étoit consacré pour les divinités des eaux. La vineuse améthyste étoit choisie pour Bacchus et ses suivans (*Voy.* BÉRYL, AMETHYSTE, AIGUE-MARINE, SUBSTANCES). Ce choix de couleurs est mieux fondé que celui d'Annibal Carrache, qui a donné une draperie jaune à la Volupté placée à côté de la Vertu et d'Hercule, pour indiquer, suivant le sentiment de Bellori, que les plaisirs de la Volupté commencent déjà à se faner et à jaunir comme la paille, lors même que leur germe est à peine développé. Il ne faut pas cependant voir une allégorie dans toutes les couleurs employées par les anciens, et Winckelmann porte ce système trop loin, lorsqu'il prétend que dans un beau camée de sardoine à quatre couches, du musée Farnèse, on a représenté les quatre parties du Jour par la couleur particulière de chacun des quatre chevaux du char de l'Aurore. Le cheval supérieur est d'un brun foncé, et signifie, selon lui, la Nuit; le second d'un brun jaunâtre indique l'approche de l'Aurore; le troisième est blanc, et désigne la clarté du jour; le quatrième qui est couleur de cendre, doit représenter le Crépuscule. Kircher a encore été plus loin, il prétend même que les quatre couleurs réunies du granit blanc et rouge, font allusion aux quatre Elémens, et que c'est pour cette raison que les Ægyptiens ont érigé des obélisques de granit au Soleil, qu'ils ont pris cette roche pour l'emblême de la nature composée des quatre élémens. Il faut bien se garder d'adopter ces idées trop recherchées; il ne faut reconnoître l'allégorie des couleurs qu'où elle existe; elle peut être employée utilement dans la peinture. *Voy.* ALLÉGORIE.

On appelle couleurs dans l'art héraldique, les différens émaux du blason. *Voy.* EMAUX.

COULEURS AMIES. *V.* ADOUCIR.

COUP; on dit un *coup* de pinceau, un *coup* de brosse, peindre à grands *coups*, peindre au premier *coup*. Le *coup* de pinceau ou de

brosse est l'action par laquelle après avoir chargé la brosse ou le pinceau, de couleur, on l'applique sur la surface sur laquelle on peint; il suppose plus de promptitude que le *maniement du pinceau*, cette expression signifie qu'on applique la couleur d'une façon libre, sans hésiter, sans revenir à plusieurs fois. On ne peint à grands coups que des objets considérables. Tout ouvrage qui exige d'être rendu avec soin ne peut guère être exécuté au premier coup. Il est même difficile que quelqu'ouvrage que ce soit puisse être assez parfaitement rendu, si l'on ne revient à plusieurs fois, soit pour se corriger, soit pour terminer chaque partie, soit pour changer, d'après les réflexions et l'observation de son ouvrage, ce qui paroît y manquer. On doit donc réserver la manière de peindre au premier coup, pour les études faites sur la nature vivante, dont les effets sont fugitifs, et qu'il faut saisir promptement et au premier coup. Quelquefois cette manière a aussi rapport au caractère particulier du peintre, à l'habitude qu'il s'est formée. Il y a des artistes qui ne font jamais mieux qu'en peignant au premier coup, et comme les inspire la nature ou l'imagination. Les esquisses, les premières pensées veulent être exécutées au premier coup: une infinité d'études, d'ouvrages même, inspirés par des sentimens prompts d'amitié ou d'amour, tels que des portraits, des événemens singuliers dont on est témoin, des phénomènes de la nature, des circonstances personnelles, etc., demandent souvent d'être exécutés au premier coup pour avoir tout le mérite qu'on peut y desirer.

Coup-d'œil; c'est l'habitude de saisir, à la simple vue, la figure, la grandeur et les proportions. Le coup-d'œil ne sauroit être suppléé ni par la règle, ni par le compas. Un long exercice peut ajouter aux dispositions pour le coup-d'œil. Il ne suffit cependant pas de dessiner beaucoup pour avoir le coup-d'œil juste. Cette qualité dépend sur-tout de la méthode que l'artiste doit suivre, et qui consiste à rendre avec la plus grande précision les formes quelconques qu'on se propose d'imiter.

Coupe; dans l'art de dessiner l'architecture, on appelle ainsi le dessin de la section perpendiculaire d'un édifice pour en découvrir l'intérieur, et marquer les hauteurs, largeurs et épaisseurs des murs, voûtes, planchers, combles, etc. On n'a le dessin, l'ensemble complet d'un édifice que lorsqu'on peut en produire le plan, l'élévation et la coupe. Ordinairement on fait une coupe sur la longueur, et une autre sur la largeur. Autrefois on appeloit ce dessin *profil;* mais le mot *coupe* en rend mieux l'idée.

Coupe, vase moins haut que large, avec un pied; on s'en sert quelquefois dans l'architecture pour couronner quelque décoration.

Coupe, est quelquefois synonyme de *coupole*. Il dérive du mot italien *cupo*. *creux, concave*. On s'en sert encore pour désigner la partie concave d'une coupole ou voûte sphérique. *Voy.* Coupole.

Coupé ou Tranché. Ces termes s'emploient en parlant des contours des corps, principalement des tournans qui paroissent tranchés et coupés net comme par un trait de plume, au lieu de se confondre avec la couleur qui les touche et les environne.

Coupole; ce mot dérivé de l'italien *cupola*, signifie une voûte, qui forme le toit d'un édifice circulaire, et qui ressemble à une coupe renversée. Beaucoup de temples des anciens étoient circulaires, et ne pouvoient par conséquent avoir que des toits, en forme de demi-globe. La coupole est donc une invention due aux anciens. On

voit une véritable coupole au temple de Vesta, représentée sur quelques beaux médaillons de Faustine. Les coupoles donnent de loin à une ville un air de grandeur que le nombre des tours pointues et élevées ne peut jamais produire.

Les coupoles des anciens avoient la forme d'un demi-globe; les modernes ont donné aux leurs la forme elliptique, elles sont un peu plus hautes que larges; cette forme paroît préférable à celle du demi-globe, non-seulement parce qu'elle offre un coup-d'œil plus agréable, mais aussi parce que la voûte acquiert ainsi plus de solidité. On ne termine pas absolument la voûte des coupoles. Au sommet on laisse une ouverture pour que la lumière puisse y entrer. Cette ouverture reste tantôt sans être couverte, ainsi qu'on le voit à la rotonde de Rome, l'ancien Panthéon, ou bien on la couvre d'une petite tour, ouverte de tous les côtés; ce qu'on appelle communément *lanterne*.

On orne l'intérieur des coupoles, ou de beaux compartimens, de dorures, etc. ainsi qu'on le voit à la coupole de la rotonde de Rome, ou de peintures à fresque, comme à l'église des Invalides à Paris. Les coupoles sont en effet plus propres que les plafonds, à recevoir de pareilles peintures, parce qu'on n'a pas besoin de raccourcir autant les figures.

On construit quelques coupoles en bois, ce qui présente l'avantage que les murs de soutien peuvent être moins forts que ne l'exigent les coupoles de pierre. Celle de la Halle aux bleds avoit été construite en petites planches de sapin, d'après le procédé inventé par Philibert de Lorme, et remis en pratique par MM. Le Grand et Molinos. Cette coupole admirable par son élégance et sa légèreté a été, en 1802, la proie des flammes. Outre les deux coupoles citées, on remarque encore celle de Sainte-Sophie à Constantinople, qui est une des plus anciennes; celle de Sainte-Marie-des-Fleurs à Florence; la coupole de Saint-Pierre de Rome, par Michel-Ange; et celle de Saint-Paul à Londres. Outre la coupole des Invalides, Paris a encore celle du Panthéon, celle du Val-de-Grace, et celle de la Sorbonne; celle du couvent de l'Assomption est lourde et peu estimée.

Cour, espace environné de murs ou de bâtimens. Il a été question des cours des maisons des anciens à l'article *cavædium* (*V.* ce mot). Les cours de presque toutes les maisons de Pompéia étoient pavées en compartimens de marbre ou de mosaïque. Chez les modernes, il y a peu d'exemples d'un semblable luxe. Si on excepte quelques palais de rois, où le marbre a pu être employé à de pareils usages, comme la dernière cour de Versailles qu'on appeloit la *cour de marbre*, les cours de toutes les maisons sont pavées de la même manière que le sont les rues de la ville. La forme, la grandeur et la disposition des cours tiennent aux usages particuliers des siècles et des pays. Avant celui des voitures, les maisons se bâtissoient sans cours, ou celles-ci étoient fort étroites. L'étendue des cours doit cependant, dans tous les pays, être proportionnée à la hauteur des bâtimens qui les environnent. La salubrité des habitations dépend de cette attention.

Courante; pièce de musique, composée pour la danse; dans les temps modernes, cette danse n'étant plus d'usage; on a composé des *courantes* pour les instrumens seuls.

Couronne. *V.* Arrêt, Point-d'arrêt.

Couronnes; il est vraisemblable que les hommes se sont servis de couronnes dans les temps les plus reculés. Elles sont une marque si naturelle d'amour, d'estime et de

joie, qu'il paroîtroit ridicule de vouloir en rechercher l'inventeur.

Dans les plus anciens temps on employoit, selon Pline, le lierre pour tresser les couronnes, et Bacchus en fit usage le premier (*Voy.* LIERRE). Les héros homériques ne se servent pas en effet de couronnes; cependant il y a dans les poëmes d'Homère des expressions qui paroissent empruntées de leur usage.

Les couronnes ne sont pas données arbitrairement aux dieux ni aux héros; chacun a sa couronne particulière: Jupiter Olympien est couronné de laurier; Jupiter Dodonéen, de chêne; Jupiter Olivarius, d'olivier; Cérès a une couronne d'épis; Apollon une couronne de laurier; Cybèle et les villes ont une couronne de tours; Vénus porte la couronne d'or que lui donnèrent les Heures, ou une couronne de myrte; Pallas, une couronne d'olivier; la couronne de Flore est de roses; celle de Bacchus et de ses suivans, et celle de Thalie, sont de pampres de vigne ou de lierre; celle de Sylvain est de pin; celle d'Hercule, de peuplier, parce qu'il apporta cet arbre dans la Grèce; celle d'Aréthuse et des divinités des Eaux, est de roseaux.

On employoit différentes matières pour faire des couronnes. Celles dont on se servoit dans les festins qui se célébroient en l'honneur de quelque dieu, étoient faites de fleurs consacrées à cette divinité. Souvent dans le choix des fleurs on avoit plutôt égard à leur beauté ou à leur odeur, qu'à leur rapport avec la divinité à laquelle on les consacroit. On employoit quelquefois des feuilles de palmier et de laurier pour en faire des couronnes. Selon Festus on y employoit aussi de la laine. *Voy.* VITTÆ.

L'usage des couronnes étoit très-varié: on s'en ornoit dans les repas, la tête, la poitrine, le cou, on en paroit même la salle du festin; dans la persuasion de se préserver ainsi de l'ivresse. Cette vertu étoit sur-tout attribuée au lierre. Selon Athénée, les couronnes de fleurs diminuent et chassent les maux de tête. Mnesithée et Callimaque, deux médecins grecs, avoient composé des ouvrages sur les vertus médicales des couronnes.

Chez les Grecs, les vainqueurs, depuis le général jusqu'aux soldats, se paroient de couronnes; après avoir remporté une victoire navale, ils attachoient des couronnes à leurs vaisseaux. Les Rhodiens furent, selon Vitruve, exposés un jour à un danger éminent par ce même usage. Leurs ennemis avoient placé des couronnes de laurier aux vaisseaux qu'ils leur avoient pris, et s'étoient présentés de cette manière devant le port de Rhodes, où ils furent reçus avec la plus grande joie, jusqu'à ce qu'on s'apperçût enfin de la ruse.

Le corps des morts étoit aussi orné de couronnes et de branches vertes avant qu'on les enterrât. Lorsqu'un citoyen avoit remporté une couronne dans les jeux publics, on la lui plaçoit sur la tête pendant l'exposition de son corps, et lors de l'inhumation. On paroit aussi les tombeaux de couronnes, sur-tout de jasmins, de lys, d'amaranthes, de roses, et d'autres fleurs de couleur blanche ou pourpre.

Les amans avoient la coutume de couronner la porte de leur maîtresse. On plaçoit encore des couronnes sur la tête des prisonniers de guerre qu'on vendoit comme esclaves. De là l'expression *sub corona vendere*, vendre sous la couronne.

Parmi les différentes espèces de couronnes, dont quelques-unes étoient en métal, nous remarquerons la *couronne des Agonothètes*, celle dont étoient décorés les juges dans les jeux publics, sur-tout dans

les jeux olympiques; les couronnes que les vainqueurs obtenoient pour récompense dans les *jeux olympiques*, étoient d'olivier sauvage; dans les *jeux pythiques*, elles furent d'abord de chêne comestible (*quercus Æsculus*, l'yeuse), ensuite de laurier; dans les *jeux néméens*, elles furent d'abord d'olivier, ensuite d'ache sauvage; dans les *jeux isthmiques*, on la fit d'abord de pin, ensuite d'ache sèche, et en dernier lieu encore de pin. Les chevaux du vainqueur étoient aussi ornés de couronnes. La *couronne d'or* étoit une récompense extraordinaire de bravoure chez les Grecs et chez les Romains; ceux qui en avoient obtenu, pouvoient la porter dans les spectacles et les autres endroits publics; on consacroit aussi des couronnes d'or à différentes divinités, sur-tout à Jupiter; et on en porta un grand nombre d'un volume considérable, dans la magnifique procession qui eut lieu à l'époque du couronnement de Ptolémée Philadelphe.

Chez les Romains on donnoit des couronnes pour récompense militaire. La *corona castrensis* étoit donnée à celui qui le premier avoit pénétré dans le camp des ennemis; elle avoit la figure d'un *vallum*, c'est-à-dire, de la palissade qui entouroit un camp; dans les premiers temps on la faisoit de feuilles d'arbre, par la suite elle étoit d'or. Les antiquaires ne sont pas d'accord sur ce point, si la *corona castrensis* et la *corona vallaris* sont la même. L'action de bloquer une ville, ou de l'entourer de soldats, étoit appelée *coronâ cingere urbem*, ceindre une ville d'une couronne. La *couronne murale* étoit donnée par le général, à celui qui le premier avoit escaladé les murs d'une ville assiégée. Elle étoit d'or et avoit la figure des créneaux d'un mur d'enceinte. La *couronne civique* étoit la plus grande récompense militaire; on l'accordoit à celui qui avoit sauvé la vie à un citoyen: elle étoit faite de feuilles de chêne; c'est pourquoi on l'appeloit *quercus civilis*, le chêne civil. Celui à qui la vie avoit été sauvée, la remettoit par ordre du général à celui à qui il devoit cet important service. Sous les empereurs, c'étoient toujours eux qui donnoient cette couronne. Cette récompense étoit accompagnée de plusieurs autres distinctions honorables. Celui à qui une couronne civique avoit été accordée, la portoit dans les spectacles, et avoit une place distinguée près de celle du sénat. Le sénat accorda à Auguste, comme un honneur particulier, d'avoir devant son palais une couronne civique entre deux branches de laurier, pour indiquer qu'il étoit le sauveur perpétuel de ses concitoyens, et le vainqueur de ses ennemis. Cette distinction fut aussi accordée à l'empereur Claude. Sur les médailles d'Auguste, on trouve quelquefois une couronne civique avec l'inscription OB CIVES SERVATOS, pour avoir sauvé la vie aux citoyens; c'étoit une allusion à la paix rendue à l'empire. La *couronne navale* étoit la plus considérée après la couronne civique; on la donnoit à celui qui, dans un combat naval, sautoit le premier dans un vaisseau ennemi, et s'en emparoit. Elle paroissoit être composée de becs ou de pointes (*rostra*) de navire; c'est pourquoi on l'appeloit aussi *couronne rostrale*, *corona rostrata*; quelques auteurs cependant font une distinction entre ces deux couronnes; si elle est fondée, on ne connoît dans l'histoire romaine qu'un seul exemple d'une *couronne rostrale*, celui de la couronne accordée par Auguste à Agrippa après la bataille navale contre Sextus Pompée. La *couronne obsidionale* étoit donnée par une ville ou une armée bloquée à celui qui les avoit

délivrées. On la faisoit, s'il étoit possible, de brins d'herbe recueillis dans la ville qui avoit été assiégée. La *couronne d'ovation* (*corona ovalis*), étoit de branches de myrte; on l'accordoit au général qui célébroit une marche triomphale moins solennelle, connue sous le nom d'*ovation*. La *couronne triomphale* étoit composée de deux branches de laurier que l'armée offroit à son général, et qu'il portoit sur la tête pendant la marche triomphale. Outre celle-ci il recevoit encore une couronne d'or, dont le métal étoit fourni par les provinces vaincues. Cet or étoit appelé *aurum coronarium, or de couronne*. Pendant la marche triomphale, un esclave public tenoit cette couronne au-dessus de la tête du général triomphant. Quelquefois on plaçoit sur le char, derrière le général, la statue d'une victoire qui tenoit la couronne dans une main. *Voy*. Arcs de triomphe.

La *couronne nuptiale*, faite d'abord de fleurs, et ensuite d'or et de pierres précieuses, servoit dans les cérémonies de noces pour en orner les jeunes mariés, leurs parens, et même la porte de la maison où la noce avoit lieu. La *corona natalitia* étoit faite de branches d'olivier, et suspendue devant la porte de la maison à la naissance d'un fils; elle étoit faite de laine, lors de la naissance d'une fille. La *couronne convivale* étoit celle dont on se servoit dans les festins; elle fut d'abord faite de laine, ensuite de branches et de fleurs, enfin d'or, auquel on donnoit la forme de fleurs et de feuilles.

Parmi les couronnes, on rencontre souvent la *couronne radiée*, c'est-à-dire celle composée de rayons. La couronne radiée doit son origine au nimbe avec lequel on représentoit les dieux (*Voy*. Nimbe). On ornoit les statues du Soleil de semblables couronnes, à cause de l'excellence de sa lumière; on en paroit aussi les statues de Jupiter. On représentoit les divinités et les descendans du Soleil avec la tête radiée. C'est comme descendans de ce Dieu que Médée et Latinus ont la tête ornée de rayons, car la couronne radiée est spécialement celle de l'Apollon des Grecs. Sérapis a aussi la tête radiée, parce qu'il est devenu le symbole du Soleil. Le Soleil étant éternel et le bienfaiteur du monde, la couronne radiée est devenue le symbole de l'Eternité et de la puissance protectrice et bienfaisante. Quelques rois de l'Orient ont été les premiers à s'attribuer la couronne radiée; on la voit sur le sommet de la tiare des rois d'Arménie, et de ceux des Parthes: les rois d'Ægypte et ceux de Syrie l'ont adoptée. Avant d'avoir la couronne radiée, les rois d'Ægypte se comparoient déjà au Soleil pour l'éternité de leur puissance, ainsi que le témoignent les beaux médaillons d'or sur lesquels on voit les quatre têtes accolées de Ptolémée Soter et Bérénice, de Ptolémée Philadelphe et Arsinoé avec l'inscription *Theôn Adelphôn* (*les dieux frères*), par allusion à Isis et Osiris qui étoient aussi époux et frères. Plusieurs rois de Syrie ont la tête radiée, à l'exception d'Antiochus VI; aucun ne l'a sur l'argent, mais seulement sur le bronze. Les rayons ne paroissent pas tenir à un cercle et former une couronne; ils semblent sortir immédiatement entre les cheveux, ce qui est un symbole plus frappant de la divinité que ces princes affectoient, quelques-uns ayant pris le surnom de *Théos*, dieu; ils prétendoient descendre d'Apollon. Antiochus VI prit le surnom de Dionysius (Bacchus), et on sait que Bacchus étoit regardé par quelques mythologues comme le Soleil.

Cæsar fut le premier chez les Romains, qui obtint la couronne radiée parmi les autres honneurs qu'ils lui décernèrent; mais on ne le voit

avec cette couronne que sur les médailles frappées après sa mort. Antoine ne se voit avec la tête radiée que sur des médailles très-suspectes, publiées par Goltz, et reproduites par Gessner. La tête radiée que l'on voit sur quelques médailles d'Antoine, n'est pas la sienne, mais celle du Soleil. Auguste est également représenté avec la tête radiée, mais toujours après sa mort; elle ne lui fut donnée qu'après sa consécration. Néron est le premier empereur qui, sur les médailles, ait eu de son vivant la tête radiée; on le voit ainsi sur des médailles frappées à Nicée en Bithynie et à Rhodes. Tristan prétend que c'est parce qu'il vouloit être comparé à Apollon pour le chant; Eckhel demande à Tristan, pourquoi Néron n'a pas la tête radiée sur les monumens qui le présentent en Apollon : on pourroit lui répondre que c'est parce qu'alors il n'a pas besoin de cet attribut pour être reconnu pour ce dieu. Depuis Néron, les médailles offrent quelquefois la tête des princes radiée, quoiqu'elles aient été frappées de leur vivant. Septime-Sévère sur un beau camée de la bibliothèque nationale, que j'ai publié dans mon *Recueil de monumens inédits*, a la tête radiée; il y est considéré comme le Soleil. C'est ainsi que, sur une médaille d'or, on le voit avec la tête radiée auprès de Julia Domna placée sur un croissant; ils représentent le Soleil et la Lune. Ce symbole tiré de la religion ægyptienne, signifioit l'Eternité, parce que ces deux astres sont éternels. Ce type devint plus commun encore sous les successeurs de Sévère. Caracalla, Macrin, Elagabale, ont souvent la tête radiée, et leurs épouses sont également placées sur le croissant. On commença donc depuis Néron à parer la tête des empereurs vivans de la couronne radiée, et elle ne fut plus un symbôle particulier de la consécration; on voyoit même des empereurs apothéosés, avec la tête nue, mais c'étoit un symbole, et pour ainsi dire un hiéroglyphe de flatterie, pour dire que par leurs vertus ils étoient devenus, même pendant leur vie, semblables aux dieux, et qu'ils étoient déjà comptés parmi eux. Caligula prit la couronne radiée comme un symbole d'Apollon, lorsqu'il parut sous la figure de ce dieu; on le voit couronné ainsi sur plusieurs médailles. Sur un autre médaillon de Caracalla, on voit de même ce prince paré de la couronne radiée, faire son entrée consulaire à Périnthe. On pourra croire encore que cette ville a voulu faire de cet empereur pour ainsi dire un nouveau Soleil, comme lui et Geta sont appelés sur une médaille: *neoi hèlioi* (*nouveaux Soleils*). On trouve encore une allusion aux jeux pythiques et actiaques, célébrés en son honneur, dans les pommes qui étoient, avec la couronne, les principaux prix qu'on donnoit dans ces fêtes. Il se peut que vers les temps de Caracalla, cette couronne ait été attribuée aux empereurs dans de certaines occasions, telles que dans des triomphes, ou lorsqu'ils célébroient des jeux du cirque, ou qu'ils y assistoient, ou dans d'autres cérémonies publiques, ou entrées consulaires. Gallienus se montroit quelquefois orné de la couronne radiée. La couronne radiée a ordinairement douze rayons, parce qu'elle est le symbole du Soleil, et que ces rayons indiquent le nombre des signes du zodiaque et des mois; c'est pourquoi les poëtes ont donné cette couronne aux descendans du Soleil. Cependant le profil de la tête de Septime-Sévère que j'ai publiée, ne présente que cinq rayons, ce qui peut faire supposer la couronne composée de dix. Elle est attachée derrière la tête avec une bandelette. Apollon, sur le bas-relief publié par

Aleander, n'a que onze rayons, sans doute par une inadvertance du sculpteur qui en vouloit faire douze. Au surplus, les artistes se sont quelquefois affranchis de la règle de douze ou de sept dans le nombre des rayons; car la couronne du prétendu Ptolémée Aulétès sur les médailles des rois d'Ægypte, en a plus de vingt-quatre.

Dans le Bas-Empire, on a fait peu d'usage de la couronne radiée; on plaçoit seulement quelquefois le nom de Jehova au milieu des nuages d'où partent des rayons; mais toutes les figures du Christ, de saints, de saintes, et même de quelques princes, ont depuis ce temps la tête ceinte, non plus d'une couronne radiée, mais de cette espèce d'auréole appelée *nimbe* (*V.* ce mot), et même pour exprimer la couronne obtenue par une vie pieuse ou par le martyre. Les cultes modernes n'ont plus employé la couronne radiée, mais une couronne de fleurs ou une couronne d'étoiles, que des anges et des séraphins placent sur la tête de celui qui l'a méritée, ou seulement ils la lui présentent. Souvent même, au lieu d'une couronne, ils lui présentent une palme. *Voy.* PALME.

La couronne radiée est devenue le symbole de la royauté; dans les tableaux et les bas-reliefs, les artistes ont donné ce signe aux princes, quoiqu'ils eussent bien mieux fait, d'après ce que nous venons d'exposer, de leur donner le diadême, vrai symbole de la royauté (*Voy.* DIADÊME). C'est d'après cette fausse idée qu'ils ont placé une couronne dans les mains de la muse de la tragédie, tandis que la Melpomène antique n'a jamais eu cet attribut.

Dans le moyen âge, la couronne est devenue un signe constant de la dignité impériale, royale et seigneuriale; alors la distinction des couronnes qui appartiennent aux différentes classes de princes et de barons, a été une des parties de la science héraldique; il importe beaucoup aux artistes d'avoir une notion de la différence des couronnes pour ne point commettre de fautes de costume ou de chronologie quand ils en doivent employer: voici ce qu'ils peuvent principalement observer à cet égard.

La partie essentielle d'une couronne est un cercle garni souvent de pierres précieuses, et quelquefois chargé d'autres ornemens. Quelquefois ce cercle entoure un bonnet élevé, quelquefois ce bonnet n'y est pas. Les différentes couronnes se distinguent ou par les feuilles qui s'élèvent au-dessus de ce cercle; ou par des pointes avec des perles placées quelquefois entre les feuilles, souvent même sans que celles-ci y soient; ou par des lys, souvent entremélés de croix, ou de petits arcs ornés de perles; ou enfin par le globe, ou la croix ou le lys dont la couronne est surmontée. Les premières couronnes des empereurs d'Allemagne ont été d'abord le diadême, ceint d'un double rang de perles; le *camelaucium* des empereurs d'Orient. Sous Charles-le-Chauve, la couronne impériale étoit composée d'un diadême d'un double rang de perles, et d'un bonnet surmonté d'une croix, sur un bônnet fermé par le haut avec des pointes de lambeaux de perles: ses successeurs ont adopté la même couronne. L'empereur Lothaire, selon l'abbé Suger, étoit coiffé d'une mître, entourée vers le haut d'un cercle d'or en guise de casque. Dans la suite la couronne impériale a été composée de quelques pointes avec des perles, ou quelquefois de feuilles de trèfle. Il paroît que les derniers empereurs de Constantinople avoient emprunté des rois de France l'usage de la couronne, formée d'un cercle d'or, enrichie de pierreries, et entourée de fleurons. Depuis le règne de l'empereur Ro-

dolphe II, la couronne impériale est composée d'un bonnet formé de quatre feuilles, entre lesquelles se trouvent des pointes avec des perles, et de trois arcs, dont celui du milieu soutient le globe; du bonnet circulaire qui en est entouré descendent deux rubans ou attaches. La couronne des empereurs de Russie a, de même que les couronnes des rois, huit feuilles, renfermées dans huit arcs. Entre les feuilles se trouvent des pointes, garnies de trois perles placées l'une au-dessus de l'autre, et surmontées d'une croix composée d'une pierre précieuse ov[illegible], et de trois perles. L'intérieur est occupé par un bonnet. Les anciennes couronnes *royales* n'étoient d'abord qu'un simple cercle, telles sont celle d'Agilulfus, roi des Lombards, que l'on voit à la bibliothèque nationale, et celle que l'on met sur la tête du roi David, dans une miniature d'une Bible de Charles-le-Chauve, qui est également à la bibliothèque; quelquefois on a encore appliqué à ce cercle quelques feuilles d'un végétal inconnu. Entre les feuilles se trouvent communément de grandes perles, ou des pointes ornées de perles. Telle est la couronne actuelle des souverains du Portugal, dont le cercle est orné de quatre feuilles, entre lesquelles s'élèvent des pointes avec des perles. Les couronnes royales actuelles ont ordinairement huit feuilles, entre lesquelles s'élèvent de grandes perles, ou des pointes garnies de perles; quatre arcs sur la sommité desquels pose le globe, et un bonnet qui s'élève entre les arcs; ce bonnet manque cependant quelquefois. Il y a aussi des princes issus d'une maison royale, et qui ont également de pareilles couronnes. On remarque quelque particularité dans les couronnes suivantes. Celle de la Sicile n'a point de bonnet; au lieu du globe de l'empire, elle a une grande perle, et ses arcs ne sont pas garnis de perles.

Sous la première race, les rois de France sont en général parés d'un diadême de perles, pareil à celui que l'on voit sur les médailles des empereurs romains : le diadême de Théodebert ressemble à celui dont les empereurs de Constantinople faisoient alors usage, et qui est ouvert par le haut; on le nommoit *spanoclista* et *camelaucium*; la petite houppe qui le surmonte, reçut le nom de *toupha*, touffe : elle devoit être la forme de la couronne qu'Anastase envoya à Clovis. La troisième sorte de couronne dont les rois de France se sont servis, a été le *mortier* qui avoit passé aux présidens du parlement; ils adoptèrent ensuite un chapeau pyramidal, dont la pointe étoit ornée d'une grosse perle. Les premiers rois et les premiers empereurs de la seconde race ont sur leurs monumens la tête ceinte d'un double rang de perles; celle de Louis-le-Débonnaire sur son sceau est couronnée de laurier, à l'imitation des anciens empereurs. Les rois de la troisième race ont un cercle d'or rehaussé de fleurs de lys; cette couronne fut adoptée par les empereurs de Constantinople et appelée *crinium*. Cet usage dura jusqu'à François I, qui est représenté comme Louis XII, avec un bonnet retroussé, et une couronne au-dessus du retroussis. Louis XII a la couronne sur le retroussis même. François I est encore figuré avec une couronne entremêlée de fleurs de lys et de rayons; et enfin dans les derniers temps, avec une couronne fermée, rehaussée de fleurs de lys d'or; cette couronne est celle qui a passé à ses successeurs. On a prétendu que François I l'avoit adoptée, parce qu'il avoit disputé l'empire à Charles V. Mais Henri VIII, roi d'Angleterre, la portoit avant François I; peut-être ne voulut-il pas paroître infé-

rieur à ce prince, peut-être voulut-il distinguer ainsi la couronne royale de celle des ducs et des comtes : toujours est-il certain que l'usage de la couronne fermée pour les rois de France, ne date que de cette époque, et que c'est une faute très-commune aux artistes de représenter saint Louis et d'autres rois de France antérieurs à François I, avec la couronne fermée : on voit au cabinet de la bibliothèque nationale, un modèle de la couronne royale, telle qu'on la plaçoit sur la tête des rois dans la cérémonie de leur sacre ; c'est un bonnet de velours violet, orné de fleurs de lys brodées en or, la couronne est fermée et composée de huit arcs, et surmontée d'une fleur de lys au lieu d'un globe impérial. Celle de la Grande-Bretagne n'a que deux arcs; au lieu de feuilles et de pointes elle a des croix et des lys. Celle de Suède n'a pas de bonnet; celle des rois de Pologne n'avoit point de bonnet dans l'intérieur, ni de pointes entre les feuilles, et au lieu du globe de l'empire, la couronne étoit surmontée de l'aigle polonais. Celle de la Hongrie, dont on fait remonter l'origine au onzième siècle, diffère entièrement des autres couronnes royales. Au lieu de feuilles, le cercle et sa partie supérieure sont ornés de perles et de figures; elle n'a que deux arcs, et une croix au lieu d'un globe. De chaque côté descendent quatre cordons de perles, et un autre par-derrière. Deux anges soutiennent cette couronne au-dessus d'une autre couronne royale de forme ordinaire. La couronne de Prusse n'a pas de pointes entre les feuilles. Celle de Sardaigne n'a point de bonnet, et n'a que deux arcs; elle a de même une croix au lieu d'un globe d'empire.

La *couronne papale*, appelée aussi *regnum* et *tiare*, est composée d'un bonnet elevé, entouré de trois cercles placés l'un au-dessus de l'autre ; au sommet se trouve un globe. Chaque cercle a, comme ceux des couronnes royales, quatre feuilles entre lesquelles sont des pointes garnies de perles. Quelquefois on trouve aussi les cercles garnis de rayons pyramidaux au lieu des feuilles et des pointes ordinaires; elle est accompagnée de pendans comme la mitre des évêques, les artistes ne doivent cependant pas adopter la tiare à triple couronne pour tous les sujets, ils doivent dans sa figure observer les différentes époques. La plus ancienne tiare n'étoit qu'un bonnet rond élevé, qui fut d'abord entouré d'une seule couronne. Boniface VIII en ajouta une seconde, et Benoit XII une troisième; la tiare et la clef sont les attributs de la dignité papale. La couronne du grand-duc de Florence étoit composée d'un cercle garni de perles en haut et en bas. Au lieu des feuilles et des pointes ordinaires, il y avoit des pointes longues recourbées un peu à la partie supérieure, et surmontées alternativement d'un lys; sur le devant et à la partie postérieure, il y avoit un grand lys; cette couronne n'avoit point d'arcs. Il paroît que Charles-le-Chauve est le premier roi qui ait accordé la couronne aux ducs; depuis ce temps, les ducs et les comtes ont paru couronnés au sacre de quelques rois ; celle des ducs et ensuite celle des princes de France, tels que le duc d'Orléans, celui de Penthièvre, et le comte d'Eu, n'étoient composées que d'un cercle, garni de huit lys, comme la couronne royale, mais sans arcs. Le cercle de quelques-unes de ces couronnes (celle du prince de Condé et de Conty)., étoit garni de quatre lys et de quatre feuilles placées entre ces lys. La couronne du dauphin différoit de celle des autres princes en ce qu'elle avoit deux arcs, chacun composé de deux dauphins dont les queues se touchoient, et en ce qu'elle étoit surmontée d'un lys

comme la couronne royale. Les couronnes de marquis consistent en un cercle garni de quatre feuilles; l'espace d'une feuille à l'autre étoit occupé par trois pointes garnies de perles. Celles des comtes sont composées d'un cercle garni tout autour de pointes avec de grandes perles. Les couronnes des vicomtes sont composées d'un cercle avec quatre doubles pointes surmontées d'une grande perle. Celles des barons consistent en un cercle entouré de plusieurs cordons de perles.

Les couronnes sont un ornement de sculpture, répété fréquemment sur les monumens de l'architecture antique. Chez les anciens, l'usage des couronnes s'étant mêlé comme nous venons de le voir à un grand nombre de pratiques domestiques, civiles et religieuses, il est très-naturel que la sculpture s'emparât de cet ornement, qui par la suite se multiplia sur tous les monumens. Les autels, les cippes, les sarcophages, les vases, les trépieds, presque tous les ustensiles qui nous sont parvenus de l'antiquité, nous font voir une très-grande variété de formes dans la composition et dans l'exécution des couronnes. On employoit aussi les couronnes pour embellir les plafonds, les frises, le dessus des portes et un grand nombre de membres de l'architecture. Dans le second volume des Antiquités d'Athènes, M. Stuart a publié un petit monument de Thrasyllus, qui offre le plus élégant emploi des couronnes dans une frise où cet ornement se trouve répété onze fois. L'enlacement des branches d'olivier, dont se composent ces couronnes, leur distribution simple et légère sur la frise qu'elles remplissent, présentent un modèle de ce goût attique, qui, avec raison, est devenu synonyme de grace et d'élégance. Quoique l'emploi des couronnes n'entre presque plus pour rien dans nos usages modernes, cet ornement peut encore, par le secours de l'allégorie, se placer avec grace et convenance dans les ornemens des monumens, surtout lorsqu'ils emportent avec eux l'idée de victoire ou de récompense publique. On en a fait un grand usage dans les fêtes publiques célébrées en l'honneur du triomphe de nos armées.

On trouvera des détails sur les couronnes en général, dans les *Traités* de Schmeizel, Thylesius, Bosius et Paschalius sur cette matière; et sur les couronnes du moyen âge et des temps modernes, il faut consulter les Ouvrages héraldiques, principalement ceux de Palliot, de Menestrier, de Gatterer, et l'excellente *Dissertation* de Ducange, à la fin de son édition de *Joinville*. Quant aux couronnes d'un métal ou d'une forme particulière, Sallengre a écrit *sur les couronnes d'or*; Banduri, *sur celle de laurier*; Lambecius, *sur la couronne civique*; Lanzoni et Freytag, *sur les couronnes de festins*; Albertinus Mussatus, *sur celle des poètes*; Walchius, *sur celle des orateurs*, etc.

Couronnement; ce mot signifie en général tout membre ou tout ornement qui termine un édifice ou une partie d'édifice. La corniche couronne l'entablement, celui-ci couronne l'ordonnance, etc. Dans un sens moins étendu, le mot couronnement s'applique particulièrement aux objets de pure décoration qu'on fait servir d'amortissement, à certaines parties d'architecture. Des chars ou quadriges de bronze étoient chez les anciens les couronnemens des arcs de triomphe; c'est ainsi qu'une lanterne sert de couronnement à une coupole. Nous avons très-peu de notions sur les couronnemens des anciens, parce que ces parties des monumens étoient les plus exposées à la cupidité et aux dégradations du temps. Mais les médailles nous ap-

prennent suffisamment que les arcs de triomphe ont reçu pour couronnement des chars triomphaux, des victoires, des trophées; que des statues couronnoient les colonnes triomphales, etc. Dans le jardin du Belvédère à Rome, on conserve la pomme de pin en bronze qui servoit de couronnement au sépulchre d'Hadrien. Les couronnemens antiques paroissent s'être distingués par leur richesse et leur luxe. Le couronnement du petit édifice qu'on appelle à Athènes la Tour des vents, étoit une espèce de chapiteau corinthien. La sculpture du couronnement de l'autre petit édifice appelé la Lanterne de Démosthène, se distingue également par sa richesse, et peut nous donner une idée de la variété des inventions antiques en ce genre. *Voy.* Choragique.

Couronner; terminer un corps par quelqu'amortissement. On dit qu'un piédestal est couronné, quand il se termine par une corniche; qu'un membre et qu'une moulure sont couronnés, lorsqu'il y a un filet au-dessus, etc.

Cours, lieu destiné aux courses. Dans plusieurs villes d'Italie, on appelle *cours*, *corso*, la plus belle et la plus grande rue où l'on a l'usage, aux jours de fête, de donner encore des courses de chevaux. Ces courses se pratiquent aussi quelquefois dans de grandes allées droites qui prennent le nom de *cours*. C'est par cette raison, ou peut-être à l'instar des usages d'Italie, que la grande allée plantée à Paris, au-delà des Tuileries, sous la régence de Marie de Médicis, a pris ce nom; on l'a appelée vulgairement *cours-la-reine*, et on la nomme aujourd'hui le *cours*; on donnoit aussi ce nom à l'avenue qui conduit à la porte S. Antoine. La longue allée que forme l'avenue de plusieurs villes, se nomme en général *cours*; c'est souvent la promenade publique des habitans.

Cours; on appelle ainsi du mot latin *cursus*, une suite de leçons qu'un professeur donne sur une science ou sur une de ses parties, parce qu'il expose la série des idées acquises sur la science qu'il enseigne, en y joignant les siennes propres. Nous avons vu à l'article Académie, quels sont les professeurs qu'on y trouve ordinairement, et ceux qu'il convient d'y ajouter. *Voyez* aussi Professeurs.

Courtil; nom que l'on donnoit aux jardins dans le vieux langage français; de là vient le nom de *courtilière*, donné au grillon-taupe dont la larve dévore les jardins, et celui de *descourtils* que portent quelques personnes.

Coutumes; l'artiste doit s'instruire des coutumes et des usages du pays où il place le sujet de sa composition, et les représenter dans ses ouvrages aussi fidèlement que les habits, les meubles, les ustensiles qui y sont en usage. *V.* Mœurs, Usages, Costume.

Coyau; morceau de bois que les charpentiers posent sur la partie inférieure des chevrons du comble, et sur la saillie de l'entablement, pour en former l'égoût.

Crab, nom que donnent les Siamois à deux bâtons courts dont ils accompagnent la voix, en les frappant l'un contre l'autre; c'est une espèce de castagnettes.

Crabe. On a trouvé un crabe antique en bronze dans le port de Marseille; il est figuré à la suite de la notice des travaux de M. Fauris Saint-Vincent. *Voy.* Histoire naturelle.

Crabra (Aqua); selon Frontin ce ruisseau destiné à fournir de l'eau aux Romains, couloit à la droite de la voie latine. Lorsqu'Agrippa fit travailler aux aqueducs de l'eau Julia, il en sépara l'eau *crabra*, soit que l'usage n'en fût pas salutaire, soit qu'il l'abandonnât aux

habitans de Tusculum. De là elle fut nommée l'eau répudiée, *aqua damnata;* Victor et la Notice n'en font mention que sous ce dernier nom. *Voy.* AQUEDUCS.

CRAIE, pierre tendre et blanche dont on se sert pour dessiner et tracer sur les bois qu'on doit tailler ou sur l'ardoise, etc. On frottoit de craie les *metæ* ou bornes du cirque, afin de les distinguer de plus loin. Quelquefois les Romains donnoient le nom de *creta*, ou craie, à une terre bolaire dont ils se servoient pour sçeller leurs lettres, et qui venoit de l'île de Cimole, une des Cyclades. Il y a des pays, entr'autres la Flandre, où la craie acquiert une consistance qui permet de l'employer aux constructions.

CRAMPONS, morceaux de fer ou de bronze, pointus, à crochet ou à queue d'aronde, qui servent à retenir et à consolider les assises de pierre ou de marbre. Le desir de s'emparer des crampons de bronze que les anciens employoient dans presque toutes leurs constructions, a beaucoup contribué à faire détruire les monumens de leur architecture. Souvent ceux qui vouloient s'emparer de ces crampons de bronze, savoient les extraire des constructions sans renverser les pierres qui les recéloient, en creusant les blocs par les côtés sur deux faces, jusqu'à ce qu'on pût atteindre le métal. C'est la cause la plus vraisemblable des trous nombreux qu'on voit aux joints des assises, dans presque tous les monumens de Rome. Pour fixer les crampons à la pierre, on les scelle en plomb, en soufre, en ciment, en mastic gras, ou bien en plâtre seulement, selon la nature des pierres qu'on emploie, et la place où ces crampons se trouvent.

CRAPAUDINE; morceau de métal creusé, qui reçoit le pivot d'une porte, ou l'arbre d'une machine, et au moyen duquel elles tournent verticalement. On le nomme aussi *couette* et *grenouille*. Le nom de *crapaudine* se donne aussi à des feuilles de tôle, percées de trous, qui empêchent les ordures d'engorger les tuyaux; et à des soupapes destinées à mettre des réservoirs à sec.

CRATES; nom donné par les Romains à des planches employées, en forme de cloison.

CRATICII PARIETES, murs qui paroissent avoir été faits d'une espèce de *cloisonnage* de bois, ou bien de *claies*, en latin *crates;* ils pouvoient être renforcés de terre grasse.

CRATICULER, ou *dessiner aux petits carreaux;* c'est réduire par le moyen de petits carreaux un dessin original en le copiant. Craticuler vient du mot latin *craticuli*, qui signifie grillage; en effet la manière dont les petits carreaux sont placés ressemble à un grillage. On divise le tableau original, et l'espace qu'on destine pour la copie en un pareil nombre de petits carreaux, en observant que, pour réduire, il faut que les carreaux de la copie soient plus petits que ceux de l'original; cela fait, on transporte à la vue tous les objets qui paroissent dans les carreaux de l'original, sur les carreaux correspondans de la copie; ce qui est facile quand on a un peu de pratique de copier et de dessiner. Il y a des peintres qui se sont servis de l'usage des petits carreaux pour peindre d'après nature. Ils suspendoient un châssis divisé en petits carreaux par des fils devant le visage de la personne qui se faisoit peindre, et ils s'assuroient très-promptement par ce moyen du rapport et de la position de tous les traits de leur modèle; ces moyens mécaniques ne peuvent être employés par ceux qui pratiquent le dessin comme un art.

CRAYON, morceau de pierre tendre, naturelle ou factice, aiguisé

en pointe, et dont se servent surtout ceux qui commencent à dessiner, parce qu'il est facile à manier, et propre à finir un dessin. La plombagine, appelée vulgairement mine de plomb, est préférée à toutes les pierres pour dessiner l'architecture, parce qu'elle fait des traits plus fins, qu'elle s'efface plus aisément, et qu'on peut passer proprement à l'encre les lignes tracées ainsi. Pour faire du crayon, on se sert ordinairement de l'oxide de fer, appelé *sanguine*, de la *pierre noire*, du *charbon de saule*, et de la *mine de plomb*. On peut aussi, par le moyen de certaines poudres qu'on détrempe, qu'on pétrit, et qu'on réduit en bâtons, faire une infinité de crayons de toutes couleurs (*Voy.* PASTELS). Le *crayon noir* ou la *pierre noire*, sert surtout aux maçons, charpentiers, et menuisiers, pour tracer. Le crayon de sanguine est utile entr'autres pour distinguer sur un plan d'architecture les changemens ou augmentations qu'on veut y faire; il sert, ainsi que la pierre noire, pour dessiner les têtes d'étude, les académies. Le C. Conté, à Paris, a trouvé d'excellens procédés pour faire toutes sortes de crayons. Comme on dessine avec le crayon, on emploie allégoriquement ce mot, pour désigner le style et la manière d'un artiste. Pour exprimer son habileté, on dit: il a un excellent crayon.

CRAYONS (DESSIN AUX TROIS), c'est lorsqu'on emploie trois sortes de crayons différens; de la sanguine, pour faire les carnations; du blanc pour les clairs, et de la pierre noire pour les ombres et le corps du dessin.

CRAYONNER, c'est tracer, esquisser quelques pensées, ou disposer quelque sujet avec le crayon; il faut d'abord se servir du crayon pour jeter la première ordonnance d'un sujet; rendre les premières pensées, marquer les traits essentiels, afin de pouvoir ensuite détailler chaque objet en particulier, et lui donner la perfection convenable; de là le mot crayonner a passé allégoriquement dans le style; on dit *crayonner une description*, pour indiquer que le poëte, le littérateur, ou l'historien, n'en donnent que les principaux traits.

CRÈCHE, espèce de théâtre ou de décoration qu'on faisoit pour la fête de Noël, et qui représentoit la naissance de Jésus-Christ ou la *crèche*. En Italie, et sur-tout à Naples, on emploie dans ces sortes de spectacles tous les genres d'illusion, que la peinture, aidée de la perspective et des lumières, l'architecture, la sculpture coloriée, et l'art des mannequins, peuvent produire pour en faire des tableaux d'optique extrêmement parfaits et étendus. Comme beaucoup de tableaux destinés aux églises, représentent Jésus-Christ dans sa crèche, on dit: c'est une crèche de Rubens, de Raphaël, de tel ou tel maître.

CRÈCHE. Ce mot, dans l'architecture hydraulique, désigne une espèce d'éperon, bordé d'une file de pieux, et rempli de maçonnerie devant et derrière les avant-becs de la pile d'un pont de pierre. On appelle *crèche de pourtour*, celle qui environne toute une pile, et qui sert à empêcher que l'eau ne dégravoye et ne déchausse les pilotis.

CREDEMNON. Sur la plupart des monumens, Bacchus est ceint du diadême. Il est regardé comme l'inventeur de cet ornement. Selon Diodore de Sicile, ce dieu se ceignit la tête d'un bandeau, pour prévenir les maux de tête qui surviennent à ceux qui ont bu trop largement. Comme ce bandeau se nommoit *mitre*, il en reçut le nom de *Mitréphore*. Cette bandelette bacchique, outre son nom générique, en a encore reçu un autre, celui de *credemnon*. Ce nom désigne particulièrement cette espèce de dia-

dême qui ceint à-la-fois le front et les cheveux. Un suivant de Bacchus, parmi les bronzes d'Herculanum, en a un semblable. On le voit fréquemment au Bacchus indien sur les vases grecs. Le credemnon avoit souvent les deux extrémités pendantes : on le voit ainsi à une image d'un suivant de Bacchus, sur un vase de la seconde collection d'Hamilton. Pénélope s'avançant dans la salle où s'assemblent les poursuivans, pour parler au chantre Phemius, se couvre par pudeur le visage des pentes de son credemnon. Cette ceinture de tête étoit large et quelquefois en plusieurs plis, ainsi qu'on le remarque par les ondulations de ses pentes. Elle pouvoit se déplier, et alors elle formoit un véritable voile. C'est pour cela que le mot calyptra, qui signifie proprement un voile qui couvre le visage, étoit souvent employé par les anciens à la place de credemnon, et que souvent aussi on disoit credemnon au lieu de calyptra, ainsi que l'a très-bien remarqué M. Kœhler. Leucothoé sauva Ulysse du naufrage, en lui jetant son credemnon. M. Visconti observe très-bien que Winckelmann a eu tort de prétendre que pour cette raison toutes les figures qui ont le credemnon, sont des images d'Ino ou de Leucothoé ; elles ne doivent l'avoir que comme suivantes de Bacchus. Cette espèce de credemnon est plus particulièrement affectée aux personnages bacchiques ; d'autres divinités le portent aussi, mais plus rarement. On appelle encore credemnon un voile de tête, tel que celui qui couvroit la tête de Pénélope. Vénus avoit donné un credemnon pour présent de noces à Andromaque ; les nymphes du Scamandre en portoient un aussi. Cette large ceinture de tête a été souvent changée en une simple bandelette, dans les représentations de Bacchus et de ses suivans, même sur les plus anciens monumens de l'art, et elle caractérise particulièrement les divinités et les génies bacchiques. L'usage du bandeau passa ensuite aux princes, il se nomma *diadême*, et devint le signe de la puissance royale. Bacchus est ceint du diadême sur plusieurs monumens. *V.* Diadême.

Crédence. Le mot italien *credenza*, désigne le lieu où l'on tient ce qui dépend de la table et du buffet, ou ce que nous appelons *office*, et le buffet lui-même. *V.* Buffet.

Crédence ; on donne aussi ce nom à ces espèces de tasseaux placés sous la banquette des stalles dans les églises, pour tenir les prêtres et les chantres dans une situation plus élevée. Ces crédences sont quelquefois ornées de figures bizarres. J'en ai fait dessiner dans mes *Antiquités nationales* qui sont tirées de Saint-Spire de Corbeil ; et des Mathurins de Paris. On y voit un moine qui tourne un gigot à la broche, pendant qu'un autre moine met la bouche dessous pour en recevoir le jus ; des moines avec des oreilles d'âne, des marotes, et une foule d'autres figures aussi singulières et également étrangères à la sainteté du lieu dans lequel elles étoient placées.

Crédence d'autel, petite table à côté du grand-autel, pour y mettre ce qui dépend du service de l'autel.

Crématien ; Pollux dans son *Onomasticon*, met le nome *crématien* au nombre des airs de flûte.

Crembala, instrument de musique des anciens ; c'étoit une espèce de castagnette, qu'on faisoit résonner avec les doigts. Selon Athénée, les *crembala* étoient propres à accompagner les danses et les chants des femmes, et celles-ci en tiroient un son doux, en les faisant résonner avec les doigts : le même auteur nous apprend qu'il y avoit aussi des *crembales* d'airain.

Créneaux ; dentelures pratiquées au haut des murs des châ-

teaux forts, pour voir au-dehors; et pouvoir tirer sur l'ennemi sans être à découvert.

Crepida. *Voy.* Chaussure.

Crépir; ce mot, dérivé du latin *crispare*, friser, signifie enduire un mur de plâtre ou de mortier avec un balai, sans passer la truelle par-dessus: cet enduit s'appelle un crépi.

Crescendo; mot italien qu'on trouve souvent sous la portée d'une partie instrumentale, et qui est synonyme de *renforcer* (*V.* ce mot). Les musiciens donnent le nom de *crescendo* aux sons qui s'élèvent peu à peu, et qui s'abaissent ou diminuent avec la même gradation insensible. Chaque ton de l'échelle de musique est susceptible du *crescendo* par le moyen de la voix humaine, du violon, des flûtes, etc., mais l'orgue et le clavecin à sautereaux emplumés, ne paroissent pas susceptibles du *crescendo*. On appelle de là proverbialement *crescendo*, un bruit qui va toujours en croissant.

Creta. *Voy.* Craie.

Crête, en latin *crista;* ornement élevé, placé à la sommité du casque, et qui servoit en même temps pour inspirer de la terreur aux ennemis. Ce cimier dont le casque étoit surmonté, portoit quelquefois la crinière d'un cheval entre deux grandes cornes ou deux plumes. C'est ainsi qu'on peut l'observer au casque de Minerve, sur un beau vase qui représente l'expiation d'Oreste, et que j'ai publié dans le premier volume de mes *Monumens inédits*. Un casque absolument semblable, se voit au lapithe qui combat un centaure sur un vase du premier volume de la *Collection d'Hamilton*, publiée par Tischbein. On en voit encore plusieurs autres exemples dans les peintures des vases trouvés dans la grande Grèce, ce qui doit faire présumer que ces casques étoient en usage dans les contrées où ces vases ont été fabriqués. Hérodote attribue aux Æthiopiens l'invention des casques surmontés d'une crête de crins de cheval. Tite-Live fait mention de casques à grande crête, dont l'usage étoit particulier aux Samnites pour paroître plus grands et plus formidables; et il ajoute que les Campaniens, en signe de mépris pour les Samnites, ajoutèrent cet ornement au casque de leurs gladiateurs, et qu'ils le nommoient *samnitique:* mais il entend sûrement parler ici de ces casques à crête très-élevée, que l'on remarque encore sur des figures d'ancien style appartenant à la grande Grèce, et qu'on nomme étrusques; les artistes modernes ont employé ces crêtes pour caractériser les Horaces. La crinière suspendue à la crête du casque, lorsqu'elle étoit formée de queue de cheval, se nommoit en grec *lophos*, et en latin *crista* ou *juba*. La partie qui la soutenoit, et que nous nommons aujourd'hui cimier, étoit appelée *phalos* par les Grecs, et *conus* chez les Romains. On a confondu quelquefois le cimier et l'aigrette sous les noms de *lophos* et de *phalos*. Quant à l'aigrette, la crinière, composée d'une queue de cheval, appelée *hippuris*, est fréquemment indiquée dans les auteurs grecs, et Virgile en donne une semblable à Mézence. Sur la peinture que nous venons de citer du vase qui représente l'expiation d'Oreste, on voit aux côtés du casque deux appendices qui sont probablement particuliers au pays où cette peinture a été faite; ce sont ces *pinnæ* que Varron attribue aux casques samnites. Juvénal, en faisant mention des gladiateurs auxquels les jeunes Romains qui portent les noms les plus distingués doivent peut-être la naissance, appelle ces gladiateurs *pinnirapi*. Les traducteurs ont passé ce mot sous silence; Dusaulx ne l'a pas même expliqué dans ses commentaires: cependant l'ancien scholiaste de Juvénal dit que les gladia-

teurs étoient parés dans leur marche, de plumes de paon. *Pinnirapi* peut s'entendre ou de ce qu'ils portoient de ces *pinnæ*, ou de ce qu'ils les avoient enlevées à leurs ennemis. Passeri et quelques autres auteurs ont prétendu que ces appendices étoient des cornes. M. Boettiger pense que ce sont des plumes de paon. Le vase que j'ai cité n'est guère favorable à son opinion; car l'artiste, qui a soigneusement figuré les plumes des ailes de l'Euménide, auroit aussi représenté ces deux plumes de manière à les faire reconnoître. Il me semble plutôt que ces deux élévations sont de la même matière que le casque, ou de quelqu'autre substance dure.

Creux (gravure en). *V*. Gravure en pierres fines, Intailles.

Creux; espèce de moule pris en tripoli, en plâtre durci, ou en toute autre matière, pour y couler de la cire, du plâtre, et modeler les objets qu'on veut représenter en relief. *Voy*. Bronze, Modeler, Mouler, Empreinte, etc.

Cri. *Voy*. Bruit.

Crible; instrument d'agriculture qui servoit dans les mystères, et qui est souvent figuré dans les représentations des bacchanales. *Voyez* Van mystique.

Crier, forcer tellement la voix en chantant, que les sons ne sont plus appréciables, et ressemblent plus à des cris qu'à du chant. Malgré les grands progrès que l'art du chant a faits en France depuis quelque temps, beaucoup de virtuoses n'ont pas encore pu se persuader que, même avec une voix d'un médiocre volume, on est toujours assez entendu, quand on sait se faire écouter.

Crista. *Voy*. Crête.

Cristal. *Voy*. Crystal.

Critique, ce mot, dérivé d'un verbe grec qui veut dire *juger*, ne signifie autre chose que jugement, ou exercice de la faculté de juger. Par abus, ce mot est devenu synonyme de *blâme*; quelquefois il devient substantif masculin, lorsqu'on dit par exemple un *critique judicieux*, *éclairé*. Il est aussi adjectif dans ces phrases, un *moment critique*, une *conjoncture critique*, une *démarche critique*. Dans des matières naturellement soumises à l'empire du goût, il est utile que quelques-uns de ceux dont les sensations ont été exercées et perfectionnées par l'étude de la nature et la comparaison des ouvrages de l'art, fassent part au public des raisons pour lesquelles ils approuvent ou désapprouvent. Le but d'une saine critique des ouvrages de l'art doit donc être d'apprendre au public les motifs qu'on a de préférer un ouvrage à un autre, de lui enseigner à se rendre compte de ses sensations, souvent aussi à s'en défier. C'est par la critique ou la faculté de juger, que l'artiste connoît ce qui convient à l'ouvrage qu'il entreprend, et que le spectateur prononce s'il a bien rempli ces convenances; c'est la critique qui classe les différentes parties de l'art suivant leur importance, les différentes écoles suivant leur mérite relatif, les différens ouvrages suivant leur beauté; c'est elle qui garantit les arts de la barbarie, en enseignant aux artistes ce qu'ils doivent faire, et aux amateurs ce qu'ils doivent estimer. La critique pour bien décider des objets d'art, se compose des connoissances historiques et littéraires pour bien juger des ouvrages sous le rapport du tableau, du costume, de la vérité historique, et de la rectitude de jugement, ou plutôt du goût formé par l'habitude de voir et de comparer les chefs-d'œuvre anciens et modernes.

La critique est sur-tout importante dans la recherche et l'examen des différens monumens de l'antiquité. Pour décider de leur antiquité, du temps où ils ont été

faits, de leur authenticité, de leur usage, il est nécessaire de posséder les langues anciennes, la géographie, la chronologie, l'histoire, d'avoir lu les classiques, comparé tous les monumens, étudié tout ce qui a rapport à l'art (*Voy.* ARCHÆOLOGIE, ANTIQUES, ANTIQUITÉS, ANTIQUAIRE, CURIEUX, AMATEUR). Non-seulement quelques monumens se dégradent par l'effet de l'air, tels sont le marbre de Paros et plusieurs autres inscriptions, ou par le frottement, comme un grand nombre de médailles; il faut alors, pour les expliquer, remplir les lacunes, deviner des caractères à peine tracés; mais d'autres monumens sont altérés par la cupidité, ou dénaturés par la maladresse: les restaurations faites aux statues mutilées, ne sont pas toujours exécutées avec l'intelligence nécessaire pour ce travail; quelques ignorans en nettoyant les statues et les médailles de bronze, leur font perdre ce vernis précieux qui atteste leur antiquité. On change les légendes, même les revers des médailles pour les rendre plus précieuses (*Voy.* MÉDAILLES), et on ajoute à des pierres gravées antiques ou modernes, le nom de maîtres célèbres dans l'antiquité. C'est ainsi que *Pichler* a mis le nom de *Dioscorides* sur une pierre qui représente Caligula, et le nom de *Lysippe* a été gravé sur l'Hercule de Florence (*Voy.* PIERRES GRAVÉES). Les faussaires vont souvent encore plus loin; quelques artistes sont parvenus à imiter assez parfaitement les monumens antiques pour que les connoisseurs, même les plus éclairés, puissent s'y tromper; Caylus, Barthelemy, Winckelmann, ont été eux-mêmes égarés par ces ruses. Quelques-uns imitent des statues et des pierres gravées; les médailles de la fabrique de *Jean Cauvin* de Padoue, connu sous le nom du *Padouan*, du Batave *Carteron*, du Français *Cogornier*, de *Laurent de Parme*; du Florentin *Michel Dervieu*, sont suffisamment connues (*Voy.* MÉDAILLES). On connoît les vases étrusques imités par P. *Fondi* et par *Wedgewood*; non-seulement on sait les imiter, mais pour les rendre plus précieux on y ajoute des figures ou des attributs. *Joseph Guerra* a imité les peintures d'Herculanum; enfin Winckelmann a été trompé lui-même en prenant pour antique une peinture qui étoit l'ouvrage de son ami Casanova (*Voy.* PEINTURE), et une pierre gravée représentant un joueur de cerceaux, aujourd'hui au cabinet des antiques de la bibliothèque, qui étoit l'ouvrage de Pichler. Souvent les médailles sont altérées par des changemens faits à la légende, ou en sciant en deux, différentes médailles pour réunir des revers extraordinaires à des têtes auxquelles ils n'ont jamais appartenu.

Ces altérations et ces substitutions produisent une foule d'erreurs, qui donnent lieu à de fausses explications. Celles-ci cependant sont aussi quelquefois occasionnées par la manière dont ceux qui publient les monumens les représentent. Ces infidélités ont pour cause, ou le desir de les embellir, ou l'ignorance des artistes, ou le dessein de faire cadrer les figures avec les explications. C'est ainsi que *Struys* et *Serlio* ont donné des figures fictives et de faux plans des monumens de Persépolis. *Laurus*, *Da Costa*, *Kircher*, *Fischer ab Erlach*, *Pignorius*, *Æneas Vicus*, *Ligorius*, *Panvinius*, etc. ont publié des amphithéâtres, des naumachies, des statues qui n'ont jamais existé que dans leur imagination, et plusieurs des médailles décrites et figurées par Goltz, sont justement suspectes aux antiquaires. Quelquefois de vrais monumens sont mal représentés; c'est ainsi que *Picart* a donné d'idée la statue de

Memnon, croyant qu'elle n'existoit plus ; et dans l'édition de Virgile publiée par *Dryden*, cette statue est mal dessinée. Sur une pierre antique qui représente le massacre de Polyxène, *Gravelle* a changé la figure de l'ame en urne. Au lieu du Taurobole qui se trouve sur l'arc de triomphe de Suze, on voit, dans la planche de *Moetjens*, Aaron qui offre un sacrifice. Dans beaucoup de livres élémentaires de Mythologie, on trouve des figures des divinités anciennes figurées d'idée par les auteurs, au lieu de s'en tenir à celles que nous offrent les monumens. De là sont venus des attributs, tels que le tambourin de Terpsichore, la marote de Momus, etc. que les divinités n'ont jamais eus sur les monumens antiques. C'est à toutes ces causes citées jusqu'à présent que l'on doit les erreurs quelquefois grossières de ceux qui ont voulu expliquer les monumens; et c'est ce qui fait voir combien une critique sévère leur est indispensable. Baronius a pris une Isis pour une Vierge, mais cette erreur ne lui est pas particulière. C'est encore à la crédulité des prêtres du moyen âge que nous devons la conservation de plusieurs pierres gravées du plus grand prix, dont les sujets profanes s'étoient changés au gré de leur imagination en des sujets chrétiens et pieux. Le buste de Valentinien conservé aujourd'hui au cabinet des antiques de la bibliothèque nationale, et qui ornoit autrefois le bâton du grand-chantre de la Sainte-Chapelle du Palais, étoit, disoit-on, un Saint-Louis; l'apothéose de Germanicus, du même cabinet, étoit l'enlèvement de Saint-Jean-Baptiste dans le ciel, et le superbe camée, appelé l'agathe de Tibère, qui représente les triomphes de ce prince, et l'apothéose d'Auguste, avoit été regardé comme Joseph devant le Pharaon d'Ægypte, à qui il explique son songe; Neptune et Minerve, encore au même cabinet, donnant aux hommes le cheval et l'olivier, avoient été transformés en Adam et Eve mangeant le fruit défendu. Une inscription, trouvée dans le Tibre, en l'honneur d'Hercule, sous le nom de *Semo, Sancus, Deus, Fidius*, a fait croire qu'on avoit rendu les honneurs divins à Simon le magicien, dont il est question dans les actes des apôtres. Moncounys a pris le sphinx dont la tête est près des pyramides d'Ægypte, pour une hyène.

Avec beaucoup de savoir et d'attention, quelques antiquaires sont cependant tombés dans des méprises considérables. Le nom de *Solon*, sur une pierre gravée, a fait long-temps croire que la figure qui y est représentée étoit celle de ce législateur, tandis que ce nom est celui de l'artiste à qui on en doit le travail. Un *Præfectus viarum* ou intendant des chaussées, a été transformé en *Saint-Viar*, ainsi que l'atteste Mabillon; une tête portant le nom du graveur *Arethon* étoit regardée comme l'image d'Aréthuse; la Minerve d'*Aspasius* étoit la figure d'Aspasie. Montfaucon, Bellori et Winckelmann eux-mêmes se sont quelquefois trompés dans l'explication des monumens, et tout le monde connoît les rêveries du savant père Hardouin, qui ne voyoit dans les légendes des médailles que des lettres initiales qu'il remplissoit avec une industrie prodigieuse. Ces erreurs sont celles attachées à l'espèce humaine; elles sont, pour cette raison même, pardonnables; elles montrent cependant l'importance et l'utilité de la critique. Il y a d'autres erreurs qui sont beaucoup moins pardonnables, et qui proviennent en grande partie du défaut de critique. C'est ainsi qu'il ne devroit pas être permis à un historien de parler, ainsi que l'a fait Rollin, de la statue du Laocoon, comme d'un monument perdu ; il ne peut pas être permis

à un artiste de représenter un héros grec avec un habit romain, et encore moins un Hercule avec une perruque à la Louis XIV ; enfin on ne sauroit tolérer la représentation d'Œdipe dans un salon français ; on est à juste titre choqué, lorsqu'on voit Iphigénie remettre à Pylade, une lettre écrite sur du papier de chiffon, et fermée comme celles qui sont portées chaque jour par la poste. Æsope parlant à la cour de Crésus à un colonel en uniforme français, et Strabon dans Démocrite amoureux, voyant avec sa lunette des clochers, et faisant des almanachs, doivent paroître également ridicules. Enfin, avec une observation plus attentive de l'antiquité, le vieil Horace n'appelleroit pas Servius-Tullius *Sire*, et Racine lui-même, qui étoit si pénétré de l'étude des auteurs classiques, n'auroit pas fait répéter si souvent le mot *madame* à ses interlocuteurs. Il seroit facile de multiplier les exemples où le défaut de critique a fait commettre, même à des littérateurs, et des artistes distingués, de grandes erreurs et des contre-sens énormes.

Dans le jugement des objets d'art modernes, il faut, outre les connoissances relatives à l'antiquité, avoir vu et étudié les ouvrages des différentes écoles et ceux des différens maîtres, savoir distinguer ce qu'un peintre ou un statuaire a copié, ou simplement imité d'un autre, d'après quels maîtres il s'est formé, quels sont les principes qui l'ont dirigé ou égaré. Ces connoissances si différentes et si variées, font que le plus souvent ce ne sont pas les grands artistes qui sont les meilleurs juges, et que pour donner dans les arts des décisions justes, il n'est pas plus nécessaire d'avoir le talent d'exécuter, qu'il n'est nécessaire d'écrire et de faire des vers pour juger sainement les chefs-d'œuvre de la littérature.

Crobylus ; selon Eustathe on appeloit ainsi une espèce de coiffure d'homme, lorsque les cheveux étoient noués sur la tête ; à-peu-près comme on le voit à l'Apollon du musée des arts, autrefois du belvédère. Cette coiffure étoit aussi quelquefois celle des femmes ; on l'appeloit alors *corymbe*. *Voyez* ce mot.

Crocota, robe jaune, souvent ornée de fleurs et de broderies ; telle qu'on en donnoit sur-tout à Bacchus et aux divinités qui l'accompagnent.

Croche, note de musique qui ne vaut en durée que le quart d'une blanche ou la moitié d'une noire. Il faut huit *croches* pour une ronde ou pour une mesure à quatre temps. Le nom de croche a été donné à cette note à cause de l'espèce de crochet qui la distingue. Pour faciliter la lecture de la musique, on *lie* les *croches* ensemble par la queue ; c'est ce qu'on appelle *croches liées*. Dans l'exécution, ces croches peuvent néanmoins être détachées. Lorsqu'elles doivent être faites d'un seul coup de gosier, on les couvre d'une liaison. Une croche suivie d'un point vaut une *croche* et une *double-croche* ; on l'appelle *croche-pointée*. On observe dans les parties de chant, de séparer toutes les croches qui appartiennent à des syllabes différentes, et de ne lier que celles qui doivent être passées sous une même syllabe.

Crochet, petit trait en travers, sur la queue d'une blanche ou d'une noire, pour marquer sa division en croches, gagner de la place et prévenir la confusion. Le crochet désigne quatre croches au lieu d'une blanche, ou deux au lieu d'une noire. *Voy*. Abréviation.

Crocodile. Tous les fleuves de l'Afrique qui ont quelqu'étendue, nourrissoient autrefois de ces énormes animaux que l'homme a tant

d'intérêt de détruire, et dont la race finit par s'éteindre dans les lieux qu'il habite. Le royaume de Fez, qui en paroît délivré actuellement, avoit jadis des crocodiles. Il en existoit encore dans la Mauritanie au temps de Juba le jeune, puisqu'il en consacra un dans le temple d'Isis à Cæsarée, au commencement de l'ère chrétienne. Au siècle d'Hérodote, la Basse-Ægypte étoit infestée de crocodiles, maintenant il est fort rare d'en trouver dans le Delta, et nos voyageurs n'en rencontrent guère que dans la Haute-Ægypte, au-dessus du 28e degré de latitude. Selon M. Sonnini, les Ægyptiens d'aujourd'hui pensent que cet animal sait distinguer les musulmans des chrétiens, et qu'il ne mange que les musulmans. Cette croyance, ajoute-t-il, est souvent très-funeste aux chrétiens. Sénèque dit que Balbillus, préfet d'Ægypte, rapporta avoir vu à l'embouchure Héracléotique, les dauphins venans de la mer, et les crocodiles descendans le Nil, combattre comme des armées. Le crocodile sur les médailles n'est, selon M. Zoëga, autre chose que l'emblême du Nil. Le crocodile ne se voit pas seulement sur les médailles, il est figuré sur la mosaïque de Palestrine, sur la base de la statue du Nil qui se trouve au musée Pio-Clémentin, et dont il y a une copie dans le jardin des Tuileries, enfin sur une infinité d'autres monumens. Quelques-uns, tels qu'une peinture d'Herculanum et une terre cuite du cabinet de la bibliothèque nationale, représentent la guerre continuelle que lui faisoient les tentyrites. Sur les monumens faits hors de l'Ægypte, le crocodile est le symbole de cette contrée; sur les médailles de Nîmes, un crocodile attaché à un palmier est le signe de l'Ægypte soumise. Le crocodile étoit adoré dans plusieurs villes de l'ancienne Ægypte, entr'autres à Thèbes, à Arsinoé appelée pour cela Crocodilopolis, à Coptos, etc. tandis que dans d'autres contrées, on le regardoit comme un animal nuisible et on le traitoit comme tel. Le crocodile d'Afrique diffère du crocodile d'Asie et d'Amérique appelé Cayman.

Croisée. *Voy.* Fenêtre.

Croisette, nom donné aux petites croix. *Voy.* Croix.

Croisillon. On appelle ainsi le bâton le plus court, qui dans la croix latine traverse le plus alongé; dans la croix grecque, les deux bâtons sont égaux en longueur.

Croissant; ce signe est d'une haute antiquité: dès qu'on eut reconnu une influence lunaire sur les phénomènes physiques, on personnifia cette influence; les Ægyptiens eurent leur Isis, les Grecs leur Diane, et il est naturel que le croissant qui annonçoit le commencement de la lune, devînt un objet de religion; aussi le bœuf Apis devoit-il avoir un croissant sur le corps, et c'est ainsi que nous le voyons sur les médailles d'Alexandrie; d'après cela le croissant se rencontre sur beaucoup de monumens antiques. Les citoyens d'une naissance illustre portoient à Athènes des croissans d'argent ou d'ivoire, attachés sur leur chaussure; la même distinction paroît avoir été accordée à Rome aux patriciens. On n'en a vu encore à aucune statue, apparemment parce que dans les statues cette partie de la chaussure est cachée par le vêtement. Le croissant ornoit souvent la tête des femmes, comme on le voit à un buste de Marciana, conservé dans la villa Pamphili. Sur les médailles, le croissant soutient quelquefois le buste des princesses, parce que celles-ci tiennent dans les états dont le prince est le soleil, la place que selon les idées des anciens on donnoit à la lune dans le ciel. C'est aussi un symbole de l'éternité de

l'empire (*Voy.* Couronne *radiée*). Le dieu Lunus porte le croissant sur l'épaule. Les deniers de la famille Lucretia nous font voir un croissant, avec les sept étoiles du Nord. On trouve le croissant sur les médailles de plusieurs villes, entre autres sur celles de Byzance. M. Larcher pense que c'est de là que les empereurs Ottomans ont adopté le signe du croissant. Depuis ce temps le croissant orne leurs minarets, leurs turbans, leurs enseignes; tout ce qui appartient aux musulmans est caractérisé par ce signe, et leur état est appelé l'Empire du Croissant.

Croix, comme signe de musique, sert à désigner le double dièze. Quelquefois la croix se met au lieu du simple dièze, sur les semi-tons de la gamme qu'on veut diézer, parce que n'étant éloignés que d'un semi-ton de la note supérieure, on les considère déjà comme diézés.

Croix. Ce mot, chez les anciens, signifioit toute espèce de supplice, soit que ce fût un arbre ou un simple pieu auquel on attachoit ou clouoit le criminel. On est convenu en général d'appeler croix une longue poutre traversée à la partie la plus élevée par un bois beaucoup plus court, pour y fixer les bras du patient, tandis que son corps est appliqué sur la poutre; tel est l'instrument du supplice que les Juifs ont fait souffrir au Fils de Dieu, et qui est devenu le signe révéré du christianisme. Depuis l'établissement de cette religion, ce signe sacré se retrouve sur tous les monumens chrétiens; sur-tout depuis l'époque où Constantin ordonna de mettre sur les enseignes (*V.* Labarum), la croix qu'il avoit apperçue dans l'air au moment de combattre Maxence; nous voyons alors la croix dans le monogramme du Christ (*Voyez* Monogramme). Sur une foule de médailles et d'autres monumens, elle a été placée dans la main de la victoire (*Voy.* Victoire), ou dans celle de l'empereur; elle a remplacé sur le globe, qui étoit devenu depuis Auguste le signe de l'empire du monde, l'image de la victoire: les boucliers, les cuirasses en ont été ornés, les casques, le bonnet impérial en ont été surmontés; la croix isolée est devenue le type du revers des monnoies frappées à Constantinople, et de celles frappées sous les rois francs depuis Clovis, et sous leurs successeurs. On peut en voir des exemples dans la Dissertation de Ducange, *sur les médailles Byzantines*, et dans le Traité de Leblanc, *sur les monnoies de France*. Non-seulement la croix étoit devenue un signe propre à sanctifier les armes, les ornemens impériaux, tout ce qui servoit aux usages publics, mais les chrétiens en ornèrent ce qui servoit à des usages particuliers, comme les vêtemens, les plats, les verres, les lampes, le pain même: ils plaçoient principalement ce signe sur les tombeaux, les sarcophages, alors ils y ajoutèrent des attributs; l'alpha (Α), et l'oméga (Ω), placés aux deux côtés, indiquoient que Dieu est le commencement et la fin de tout; la croix placée entre deux agneaux ou portée par un agneau, indique le sacrifice que la bonté du Christ l'a porté à offrir pour tous les hommes; ce signe symbolique a été consacré depuis pour décorer le sanctuaire des églises où se met le vase aux hosties: la croix sur une élévation indique la montagne des oliviers; la palme placée auprès de la croix indique le martyre souffert pour la religion; quelquefois ce signe saint étoit tracé avec le sang même des martyrs; les murs des églises furent décorés de croix, mais on défendit d'en placer dans les lieux profanes; on ne pouvoit non plus en mettre sur le pavé des églises, afin que le signe de la rédemption ne fût pas foulé aux

pieds. Dans des temps plus modernes cette défense n'a plus subsisté, et les pavés de nos églises sont parsemés de croix, principalement sur les tombes plates (*V.* TOMBES). On peut observer ces différens usages de la croix dans la *Roma subterranea* d'ARINGHIUS, celle de BOSIUS, celle de BOTTARI, et dans l'ouvrage sur les *cimetières des chrétiens*, de M. BOLDETTI. Depuis le temps de Constantin, la croix pouvant être portée publiquement, reçut différens ornemens; alors on commença à faire des croix d'argent et d'or, enrichies de pierres précieuses, et quelquefois d'intailles et de camées, ce qui nous a conservé plusieurs monumens de la gravure antique. Les sujets de ces pierres étoient souvent païens; elles n'étoient pas pour cela rejetées, parce qu'on regardoit sans doute leur nouvel emploi comme un signe du triomphe du christianisme. L'empereur Constantin, les papes Hilaire, Symmaque, Sergius, Léon IV, ont fait faire plusieurs de ces croix qui sont encore conservées dans quelques trésors des églises; ces ornemens parurent si convenables au signe de la religion, que, depuis, en représentant la croix on l'a quelquefois figurée, décorée de gemmes; on fit aussi des reliquaires en forme de croix (*V.* RELIQUAIRES). On voit de ces croix différemment ornées dans les divers ouvrages sur les antiquités chrétiennes, principalement ceux d'ALEGRANZA, de PACCIAUDI, et dans le *trésor des diptyques* de GORI; le cabinet de la bibliothèque nationale en possède quelques-unes; dans les temps modernes la croix est devenue une parure, et les femmes la portent à leur cou.

La croix est devenue dans le moyen âge, le signe du desir de combattre les infidèles et les hérétiques; ces expéditions se nomment *croisades*, ceux qui y prenoient part s'appeloient *croisés;* ils avoient une croix d'étoffe rouge, cousue sur leur vêtement; depuis cette époque la croix a été un signe héraldique, mais sa forme varie beaucoup dans les armoiries: on appelle *ancrée*, celle dont les branches se terminent en ancre de navire; *chargée*, celle sur laquelle d'autres signes sont tracés; *dentelée*, *crénelée*, celle dont les bords ont des dents ou des crénelures; *échiquetée*, celle à échiquier; *losangée*, celle chargée de losanges; *fleurdélysée*, celle dont les branches sont terminées par des fleurs de lys, comme sur l'ancien écu de France; *fourchetée*, celle dont les branches se terminent en fourchette propre à tenir le mousquet. La *croix patriarchale* est une croix double, chaque branche a une traverse particulière; les templiers la portoient de couleur rouge, ils la portoient encore ainsi quand ils se furent soustraits à l'obéissance du patriarche de Jérusalem: on appelle aussi cette croix *croix de Lorraine*, parce qu'elle se trouve dans les armoiries du duc de Lorraine; la *croix de Saint-André* est celle dont les branches se croisent obliquement; on l'appelle ainsi, parce que ce fut l'instrument du supplice de Saint André; on donne aussi ce nom à deux pièces de bois croisées de même, qui servent à garantir un pan de bois ou à porter les cloches d'un béfroi.

Comme signe du christianisme la croix se place dans les cimetières, dans les places, aux piliers des églises, dans les chapelles, les réfectoires, les cellules de religieux, et principalement sur les autels; on en met dans les carrefours ou sur les grands chemins pour l'indication des routes, ou comme monument de piété (*Voy.* CRUCIFIX, CALVAIRE). Ces croix se font en fer, en bois ou en pierre, et sont ordinairement portées sur un piédestal orné d'architecture et de

sculpture. La croix sert aussi d'amortissement au faîte des bâtimens sacrés; elle s'élève ordinairement sur un globe de cuivre, et se fait le plus souvent du même métal.

La *croix grecque* diffère de la *croix latine*, en ce qu'elle a les quatre croisillons égaux, et que la seconde en a un plus alongé que les trois autres. Le plan de la plupart des temples chrétiens offre la configuration de la croix *grecque* ou de la croix *latine*. Bramante avoit projeté le plan de Saint-Pierre de Rome en *croix latine*, Michel-Ange le réduisit à la forme de *croix grecque*. Charles Maderne l'a terminé enfin, en l'alongeant, selon la première dimension de Bramante. Il est probable que les basiliques païennes ont inspiré aux chrétiens cette forme que l'on retrouve dans des édifices où l'on ne sauroit soupçonner aucune intention de rapprochement avec le signe du christianisme (*V.* Basilique.

Croix ansée. *Voy.* Tau.

Crome; lorsque ce pluriel italien, qui signifie *croches*, est écrit sous des notes, il désigne la même chose que le *crochet*, c'est-à-dire, qu'il faut diviser chaque note en croches, selon sa valeur. *Voyez* Crochet, Abréviation.

Cromorne; ce mot ne doit son origine qu'à une prononciation vicieuse du mot allemand *krummhorn*, c'est-à-dire, *cor recourbé*. Cet instrument ressemble entièrement au tournebout; il est fermé par le bas, et le son sort par deux trous faits exprès au bas de l'instrument; de plus l'anche est dans une espèce de boîte percée de trous; en sorte que celui qui en joue ne peut que souffler sans gouverner l'anche avec les lèvres comme au basson, au hautbois, etc. Quand les cromornes étoient très-grandes, on mettoit des clefs aux trous les plus éloignés. Le mot *cromorne* ou *krumm-horn* désigne encore un jeu d'orgues accordé à l'unisson de la trompette, et qui en diffère en ce que ses tuyaux forment des cylindres parfaits, au lieu que ceux de la trompette sont des cônes renversés. Par cette construction on épargne la moitié de la longueur qu'on est obligé de donner aux tuyaux de la trompette.

Croqué (dessin); on nomme ainsi un dessin, qui n'étant point terminé, est touché de coups libres, et comme indécis. Cette manière de dessiner est expéditive; mais pour donner des touches essentielles et savantes, il faut avoir acquis beaucoup de facilité et de goût par l'habitude et la réflexion.

Croque-note ou Croque-sol, nom qu'on donne par dérision à ces musiciens ineptes qui, versés dans la combinaison des notes, et en état de rendre à livre ouvert les compositions les plus difficiles, exécutent au surplus sans sentiment, sans expression, sans goût. Un croque-note rend plutôt les sons que les phrases, et lit la musique la plus énergique sans y rien comprendre; comme un homme sans éducation lit des ouvrages de littérature sans les comprendre et sans les faire sentir.

Croquis; on appelle ainsi la première pensée, ou plutôt le germe d'un dessin ou d'un tableau, que l'inventeur indique seulement par quelques traits de crayon, quelques griffonnemens de plume, ou quelques traces de couleurs sans dégradations. Les croquis n'ont ordinairement de valeur que pour les auteurs, parce qu'eux seuls y voient et y découvrent ce que la main de l'art n'a pu encore développer. Ils n'ont certainement de mérite que pour les artistes. Ceux qui ne le sont pas, ne sont que très-rarement en état d'apprécier l'esprit, l'heureuse négligence de cette manière d'écrire sa pensée. Il y a des curieux qui prisent beaucoup les cro-

quis des grands artistes, qui vont même à cet égard jusqu'à une espèce de vénération superstitieuse. Lorsque les croquis approchent de ce qu'on appelle *étude*, *esquisse*, *pensée achevée*, ils méritent d'être conservés, parce qu'on y peut démêler sensiblement la marche de l'esprit des artistes et l'empreinte du talent naturel. Le croquis est à une esquisse, ce qu'une esquisse est à un dessin. L'esquisse équivaut à-peu-près à un plan détaillé d'un ouvrage, et cette expression est d'usage au figuré dans le langage de tous les arts libéraux, tandis que le mot croquis n'est proprement employé que pour les arts d'imitation.

Crossette; on donne ce nom aux retours que forment les moulures d'un chambranle : on les nomme aussi *oreillons*; Scamozzi leur donne le nom italien *zanche*. La bonne architecture n'emploie pas ce genre mesquin de détails.

Crotales, instrument que l'on confond souvent avec les cymbales (*Voy.* ce mot). La forme est à-peu-près la même; les crotales sont plus petites, se jouent avec une seule main, de sorte qu'on pouvoit jouer des deux mains à-la-fois, et frapper quatre crotales, au lieu de ne frapper que deux cymbales. Les crotales ressemblent à nos castagnettes; on les voit sur le tympanum de Cybèle, dans la statue du musée Pio-Clementin. Ces petits instrumens étoient de bois ou d'airain; ce n'étoit d'abord qu'un roseau fendu.

Crotalistriæ; les Romains donnoient ce nom à des femmes qu'on gageoit pour danser dans les festins et les fêtes domestiques, et qui accompagnoient leur danse en jouant des crotales. *Voy.* Crotales.

Crouma, espèce de chant propre aux flûtes, comme nous l'enseigne Pollux dans son Onomasticon.

Croute; on désigne par ce mot un mauvais ouvrage de dessin ou de peinture; et par celui de *croûton* celui qui fait des *croûtes*. On donne encore le nom de croûte à certains tableaux anciens presque toujours noirs et écaillés, quelquefois estimés des curieux et méprisés des connoisseurs.

Crud; un ton *crud* est celui qui ne se perd pas avec le ton qui l'avoisine. Une couleur *crue* est une couleur tranchante, discordante; c'est le contraire d'une couleur rompue. On dit qu'une lumière, qu'une ombre est *crue*, lorsque les grands clairs ne sont pas séparés des grands bruns par des passages. Un tableau peint d'après l'estampe est ordinairement *crud*.

Crudité, l'effet de ce qui est crud. On dit : cette couleur n'est pas assez rompue, elle fait des *crudités*. Il y a des *crudités* dans ce tableau.

Crupezion, Scabillum; celui qui chez les anciens dirigeoit l'orchestre, étoit chaussé d'une sandale de fer ou de bois appelée *crupezion*, dans laquelle étoit une paire de crotales à ressort. C'est à l'aide de cette sandale, fixée à son pied, qu'il battoit la mesure. La grande étendue des théâtres anciens rendoit cette pratique nécessaire. Quelquefois un joueur de flûte régloit le chœur des chanteurs au moyen de son crupezion; c'est pourquoi Pollux l'appelle une chaussure des *aulètes* ou joueurs de flûte.

Crusithyre; air de danse des Grecs qui s'exécutoit sur des flûtes, comme le prouve Meursius dans son traité de la danse; on appeloit encore cet air thyrocopique.

Crusta; les Romains désignoient par ce nom des plaques de marbre, d'ivoire ou de quelqu'autre matière, enrichies souvent de sculptures en relief dont on ornoit des vases, des boucliers, des portes de temple, des meubles, même des murs. Selon Pline, Mamurra fut le premier qui

couvrit les murs de sa maison d'une *crusta* de marbre. Pline a employé encore ce mot lorsqu'il rapporte que pour embellir des dalles de marbre, on avoit trouvé du temps de Néron la manière d'y insérer des *crustæ* de marbre d'une autre couleur. Lorsque les figures dont on ornoit quelqu'objet avoient tant de saillie qu'elles étoient pour ainsi dire en bosse, on les appeloit *emblemata*. Ces *crustæ* et *emblemata* pouvoient quelquefois s'enlever des objets auxquels ils étoient appliqués. Cicéron reproche à Verrès d'avoir enlevé les *crustæ* et les *emblemata* des vases qu'il trouvoit beaux.

Cryptes (*Crypta*), nom que les anciens donnoient à ces cavités souterraines destinées à la sépulture des morts, et que nous désignons ordinairement par le mot *catacombes* (*Voy.* ce mot). Bartoli et Bellori ont publié des peintures qu'on a trouvées dans les cryptes de Rome. On en a plusieurs éditions; en 1738 on en a publié une en latin. On appelle encore aujourd'hui cryptes les chapelles qui sont dans les souterrains des églises, comme ceux de Sainte-Geneviève.

Cryptoporticus, c'est-à-dire, portique ou galerie cachée; les Romains appeloient ainsi une galerie souterraine et voûtée, qu'ils pratiquoient dans leurs palais, pour prendre le frais, et se garantir pendant le jour des ardeurs du soleil, ce qui dans un climat chaud devoit être un de leurs premiers soins. Ces galeries souterraines cependant n'étoient pas totalement privées de lumière. Les longues galeries à moitié enterrées, qu'on voit à la *villa d'Adrien*, et qui sans doute étoient des cryptoportiques, longs de plus de cent pas, recevoient le jour des deux extrémités par des espèces d'embrasures ou de créneaux qui y faisoient descendre la lumière. C'est dans une pareille galerie, très-peu éclairée, que se tenoit chez lui Marcus Livius Drusus, pour décider, comme tribun, les différends du peuple. La description que Pline donne du cryptoportique de sa maison de Laurentum, prouve que ce nom ne signifioit souvent qu'une simple galerie, éclairée comme les autres pièces de la maison. « Cette galerie, dit Pline, tient de la grandeur et de la beauté des ouvrages publics. Elle est percée de fenêtres de part et d'autre. Celles qui donnent sur la mer sont en plus grand nombre que celles du jardin. Il y en a aussi un petit nombre d'autres plus élevées. On ouvre celles-ci quand il fait beau et que le ciel est serein, autrement on ne les ouvre toutes que du côté qui est à l'abri du vent. Jamais, ajoute Pline, il n'y a moins de soleil que lorsqu'il est le plus d'à-plomb, et que sa chaleur a le plus de force : joignez à cela que, quand les fenêtres sont ouvertes, l'intérieur est rafraîchi par l'air qui y circule de toute part ». Cette description prouve que les cryptoportiques n'étoient pas tous privés de lumière. Même au milieu des camps on formoit de ces galeries. Hadrien en défendit l'usage. Les ruines de plusieurs villes asiatiques offrent de pareils cryptoportiques. L'usage paroît avoir détourné l'application de ce mot à plus d'une signification différente; car Pline qui s'en sert pour exprimer une galerie souterraine, l'emploie aussi pour désigner une galerie fermée et élevée. Selon Daviler, on donne aussi le nom de *cryptoportique* à la décoration de l'entrée d'une grotte, et selon Philibert de Lorme, il signifie un arc pris sous œuvre, dans un vieux mur et au-dessous du rez-de-chaussée.

Crystal; c'est un quartz transparent, qui crystallise en prismes à six pans avec deux pyramides à six faces. On le nomme crystal de roche, parce qu'on le trouve le plus ordinairement dans les rochers. Les

anciens l'ont nommé crystal, de *kry-zein*, congeler, parce qu'ils le regardoient comme l'effet de la congélation, erreur que beaucoup des écrivains qui ont traité des pierres précieuses ont partagée, parce qu'ils n'étoient pas éclairés des lumières de la saine physique. Le plus beau crystal venoit de l'Inde; le plus recherché en Europe se trouvoit dans les Alpes, d'où on le tire aujourd'hui. Les auteurs anciens font mention de morceaux de crystal d'une portée considérable. La plus grande pièce que Pline ait vue, étoit celle que l'impératrice Livie avoit dédiée dans le capitole, et qui pesoit environ 40 livres. Xénocrate dit avoir vu un vase de crystal qui tenoit une amphore, et d'autres en ont vu en venant des Indes qui tenoient quatre setiers. Néron acheta d'une mère de famille qui n'étoit pas riche, un bassin de crystal, 150,000 sesterces. A la nouvelle que tout espoir étoit perdu pour lui, il brisa deux belles coupes de crystal, afin que personne n'y bût après lui. Ces pierres transparentes qu'on recueille dans les rivières, et qu'on nomme cailloux du Rhin, d'Alençon, de Cayenne, etc. sont des morceaux de crystal roulé; on les prend quelquefois faussement pour des diamans. Les pierres de couleurs transparentes, sont des crystaux colorés par des oxydes métalliques. L'origine que les anciens attribuoient au crystal qu'ils regardoient comme une congélation, leur faisoit croire que celui qui venoit des pays chauds, ne devoit pas être aussi recherché que l'autre. Ils estimoient au contraire celui qui étoit tiré du nord de l'Europe. Sudines, auteur cité par Pline, avoit avancé qu'on ne trouvoit le crystal que dans les lieux exposés au midi; on n'en trouve point, ajoutoit-il, dans les endroits aquatiques, quelque froid que soit le climat, et quoique les rivières y gèlent jusqu'au fond. Il en faut conclure que le crystal est formé d'une humeur atmosphérique et d'un peu de neige; voilà pourquoi il ne peut souffrir la chaleur, et il ne s'emploie que pour boire frais. Pline avoit reconnu la véritable forme du crystal : il n'est pas aisé de découvrir, dit-il, pourquoi il a six angles, ses pointes ne se ressemblent pas toutes, et son poli est si beau qu'aucun art ne le peut égaler. Pline décrit ailleurs la manière de se procurer le crystal; il faut, pour l'avoir, aller souvent dans des endroits si inaccessibles, qu'on est obligé de se suspendre avec des cordes. Le crystal, ajoute-t-il, est sujet à différentes imperfections; telles qu'une espèce de rouille, des taches nébuleuses, une vomique cachée, des filets semblables à des fentes. Les ouvriers cachent ces défauts par la gravure, aussi nomme-t-on *acenteta*, c'est-à-dire non gravés, les crystaux parfaits. Apulée appelle le crystal pur, *impunctum*. Plus un crystal est pesant, plus on en fait de cas. Les graveurs ont employé le crystal dans tous les temps, les anciens en ont fait des ouvrages de prix. Il faut que les morceaux soient très-transparens, sans glaces et sans parties terreuses; on voit encore dans les cabinets des petits bustes et d'autres figures de relief antiques en crystal : on y a aussi exprimé en creux différens sujets. Pline regrette amèrement deux très-beaux vases de crystal sur lesquels on avoit gravé des sujets tirés de l'Iliade, et que Néron brisa dans un mouvement de colère. Une épigramme de l'Anthologie fait mention de Caius Satureius qui avoit gravé sur crystal un portrait d'Arsinoé. Les artistes du 16[e] siècle ont beaucoup gravé le crystal; ils nous ont laissé sur cette substance différens sujets; on cite principalement une statue d'Isis publiée par Borioni. Le Muséum national possède quelques gravures sur crystal.

Quand un crystal est cassé on ne peut, dit encore Pline, le raccommoder; mais on fait des morceaux de verre qui imitent parfaitement cette substance, et cependant son prix n'a pas diminué. La description que Pline a faite lui-même de la pierre à laquelle il donne le nom d'Iris, prouve que ce n'est autre chose que notre crystal irisé. Elle est à dix angles, dit-il, comme le crystal, et frappée par les rayons du soleil elle laisse voir les couleurs de l'arc-en-ciel. Pline dit qu'on tiroit l'iris d'une île de la mer Rouge qui est à soixante milles de la ville de Bérénice; il est étonnant que les anciens n'aient pas apperçu que la première aiguille de crystal des Alpes pourroit produire le même effet. Le crystal prend souvent différentes couleurs selon la nature des oxydes métalliques avec lesquels il se trouve combiné; il y en a de coloré en jaune, en vert, en rouge, en violet, et ces teintes et sa transparence lui donnent quelquefois l'apparence des gemmes, mais il en diffère par sa pesanteur spécifique et par sa dureté. Le *crystal jaune* n'est souvent coloré qu'à l'intérieur, on le nomme quelquefois *topaze de Bohême*. Le *crystal roux* se nomme *topaze enfumée*. Le *crystal vert* est la *fausse émeraude*. Le *crystal bleu* est le *saphir d'eau*. Le *crystal violet* est l'*améthyste*, toujours confondue avec les gemmes (*Voy.* Améthyste). Les pierres que les antiquaires, les joailliers et quelques lithologues nomment *prasmes* ou *plasmes d'émeraude* ou d'*améthyste*, selon leur couleur verte ou violette, sont des quartz transparens, des crystaux colorés par le fer ou par le cuivre. On trouve dans les tombeaux des anciens, principalement dans ceux des Gaulois, des boules de crystal dont on ignore l'usage. Pline dit que les médecins ne trouvoient pas de meilleur moyen pour brûler les chairs que de semblables boules exposées au soleil; il paroît qu'ils en faisoient usage, et pour brûler les chairs mortes, et pour les cautères. Joannon de S. Laurent pense que ces boules placées dans les tombeaux, peuvent être celles qui ont servi au mort pendant sa maladie pour l'usage indiqué. Rien n'autorise et ne confirme cette conjecture, mais si elle n'est pas vraie, l'usage de ces boules demeure encore inconnu. Quoi qu'il en soit, il est toujours certain que les médecins romains se servoient de boules de crystal pour brûler les chairs et pour les cautériser. On leur substituoit aussi des boules de verre. Quelques-unes des boules trouvées dans les tombeaux sont de crystal, d'autres sont de verre. L'objet de ceux qui pour la première fois ont observé que l'alkali et le sable combinés se liquéfioient et formoient une matière transparente, et qui en ont fabriqué des vases, a sûrement été d'imiter le crystal. La ville d'Alexandrie étoit celle où on réussissoit le mieux dans cette sorte de fabrication, ainsi que le prouvent les différens passages recueillis par Saumaise. *Voy.* Verre.

C Sol Ut, selon les Français; C Sol Fa Ut, selon les Italiens, ou simplement C; caractère ou terme de musique qui indique la première note de la gamme que nous appelons *ut* (*Voy.* Gamme). C'est aussi l'ancien signe d'une des trois clefs de la musique (*Voy.* Clef). Dans l'ancienne gamme française, le caractère *c* étoit le cinquième, on le nommoit *sol* quinte d'*ut*, quand on chantoit au naturel, et *ut* quinte de *fa*, quand on chantoit par bémol. Dans cette gamme, *c* n'étoit donc que tantôt *sol* et tantôt *ut*; c'est pourquoi les Français l'ont appelé seulement *c sol ut*. Dans la gamme italienne, le *c* est *sol* dans la propriété du bémol, *fa* dans celle du bécarre, et *ut* dans la propriété

naturelle ; les Italiens l'ont donc appelé *c sol fa ut*, pour rappeler à-la-fois les trois différens noms donnés à la lettre *c*.

Cube, solide régulier, terminé par six surfaces égales, qui se réunissent à angle droit ; chacune de ces surfaces est un carré.

Cubiculum, ce mot qui, d'après son étymologie, désigne une chambre à coucher, avoit aussi chez les Romains la signification générale de *chambre*. C'est ainsi que Pline le jeune ajoute quelque part au mot *cubiculum*, celui de *dormitorium*. On appeloit aussi *cubiculum*, le balcon ou la loge où l'empereur assistoit aux jeux publics. Selon Suétone, Jules-Cæsar s'en fit construire une dans l'orchestre, et ses successeurs conservèrent cette distinction. On donnoit à cette loge le nom de *suggestus*, lorsque ce n'étoit qu'un simple échafaud, et *cubiculum*, lorsqu'on l'entoura de rideaux qui en déroboient l'intérieur à la vue des spectateurs voisins. *V.* Cabinet.

Cubique, qui a la forme d'un cube.

Cuclien. Maxime de Tyr parle d'un mode cuclien propre aux Athéniens.

Cuculle (*cucullio*, *cucullus*, *vestis cucullata*, et par contraction *cuculla*), ces différentes expressions désignoient un manteau garni d'un capuchon, tel que le porte ordinairement Télesphore, fils d'Æsculape. Les voyageurs et les soldats se couvroient ordinairement du *cucullio*. Comme il enveloppoit tout le corps et couvroit la tête entière, les débauchés s'en servoient à Rome dans leurs courses nocturnes pour ne pas être reconnus. Lorsque les amphithéâtres et les théâtres n'étoient pas couverts par une vaste tente, les spectateurs s'enveloppoient quelquefois dans un *cucullus*, afin de se garantir du froid et des intempéries de l'air. Le mot *cucullus* paroît avoir quelquefois désigné seulement le capuchon. C'est ainsi que Columelle dit que, dans les campagnes, les esclaves destinés aux travaux de l'agriculture, attachoient à leur *sagum*, ou grosse tunique, un *cucullus* ou capuchon. Ce *cucullus* se portoit quelquefois seul ; Martial dit à son ami qu'il n'est pas assez riche pour lui faire présent d'une *lacerna* entière, ou d'un manteau avec capuchon, mais qu'il lui envoie celui-ci tout seul. On couvroit la tête et les épaules des enfans à la mamelle, avec un *cucullus*, pour les préserver du froid. La *cuculle* est, dans l'habit monastique, cette espèce de sac pointu qui orne la tête et qu'on nomme aussi capuchon.

*Cuillers ; le cabinet des antiques en possède plusieurs qui ont été trouvées dans les cendres des urnes antiques. Elles servoient sans doute à puiser dans un grand vase pour verser ensuite dans les petits, appelés communément lacrymatoires, les liqueurs odoriférantes et les parfums que les assistans répandoient sur toutes les parties du bûcher funèbre. Le manche de ces cuillers est plus ou moins orné, et se termine quelquefois par une petite figure.

Cuirasse, partie de l'armure qui garantit le corps du guerrier qui l'endosse. Selon Hérodote, les Assyriens avoient des cuirasses de lin. Pline remarque que le lin résiste au tranchant du fer. Pour donner au lin cette force, on le faisoit macérer dans du vin avec une certaine quantité de sel. On fouloit et on colloit jusqu'à 18 couches de ce lin les unes sur les autres, comme on fait le feutre. Il n'y avoit point de trait qui pût percer une cuirasse faite de la sorte. Telle étoit celle de l'empereur Conrad, décrite par Nicétas Achominates dans l'histoire du règne de l'empereur Isaac Angelus. Ces sortes de cui-

rasses étoient à l'épreuve du fer; on les introduisit, selon Cornélius Népos, dans beaucoup de pays, à la place de celles de fer. Ces cuirasses de lin étoient déjà en usage dans les temps homériques; selon le 2[e] livre de l'Iliade, celle d'Ajax, fils d'Oïlée, étoit de lin. Par la suite il paroît qu'on mettoit des cuirasses de fer par-dessus celles de lin et de toile. Le fer et le bronze étoient en général la matière la plus ordinaire des cuirasses. On y employoit aussi quelquefois le cuir, et c'est de là que vient le nom français *cuirasse*. Selon Tacite, les chefs des Sarmates avoient des cuirasses composées de lames de fer et de cuir très-dur. On trouve encore aujourd'hui, parmi différentes nations éloignées, des armures et des cuirasses de cuir, de toile, de coton, etc. Telles sont quelques cuirasses chinoises ou tartares que l'on conserve au cabinet des antiques de la bibliothèque nationale. Au commencement du 11[e] livre de l'Iliade, Homère nous donne la description de l'armure, et sur-tout de la cuirasse d'Agamemnon. On pourra se faire une idée assez juste de cette armure, en comparant avec cette description le 4[e] vase du premier volume de la collection de Tischbein, et quelques figures de soldats dits étrusques, qui appartiennent au cabinet de la bibliothèque nationale, et qui ont été publiées par Caylus. La cuirasse qu'on y voit figurée est d'autant plus intéressante que, même parmi les Grecs des temps postérieurs, cette armure d'Agamemnon étoit regardée comme un objet curieux d'antiquité. Plutarque dans la vie de Pélopidas a fait l'observation qu'Homère fait marcher ses héros au combat avec une armure extrêmement pesante, comme de véritables colosses d'airain. De là viennent ces idées de la force musculaire et de la grandeur extraordinaire de ces mêmes héros, en comparaison avec les hommes des temps postérieurs. Toutes les parties de l'armure homérique sont extrêmement massives; la tactique moderne, au contraire, se proposoit principalement la légéreté et la liberté des mouvemens du guerrier. La cuirasse des héros homériques consistoit en plusieurs lames de bronze, auxquelles le marteau avoit donné la forme convenable. Par la suite on inventa les cuirasses à écailles, à cerceaux, etc. plus légères à-la-fois et plus commodes. Pausanias est celui des auteurs anciens qui nous a laissé la meilleure description de la cuirasse homérique; il la donne à l'occasion de la description d'une peinture de Polygnote à Delphes, qui représentoit la prise de Troie. Elle étoit, selon cet auteur, composée de deux lames de bronze, dont l'une garantissoit la poitrine et le ventre, et l'autre le dos. Ces lames ou plaques s'appeloient *gyala*, c'est-à-dire, *cavités;* on les réunissoit par des crochets. Elles donnoient assez de sûreté, et c'est pourquoi dans le 17[e] livre de l'Iliade, Phorcys paroît sans bouclier, parce qu'il étoit garanti par ses *gyala*. Les crochets ou *peronaï* qui servoient à joindre les deux parties de la cuirasse se voient sur le vase de Tischbein que j'ai cité; ils se recourbent sur l'épaule en se rétrécissant, descendent sur le devant, et se terminent par un demi-cercle dans lequel est passée une courroie fixée dans un cercle sur le bas-ventre. La 34[e] planche du sixième volume de Caylus offre une petite figure en bronze dont la cuirasse est semblable à celle qui vient d'être décrite. La cuirasse étoit composée de plusieurs lames de métal dont la différence de couleur étoit faite pour flatter l'œil. De là la cuirasse est plusieurs fois désignée dans l'Iliade par l'épithète *diploos*, parce qu'on plaçoit deux lames l'une sur l'autre. Par la description d'Ho-

mère, on voit que sur la cuirasse d'Agamemnon, des lames d'or alternoient avec des lames de cyanos et de cassiteros. Chaque lame d'or étoit bordée d'argent, dont la blancheur relevoit davantage la couleur jaune de l'or. De chaque côté il y avoit sur les épaules trois dragons ou serpens qui servoient à-la-fois pour garantir les épaules et pour réunir la partie antérieure et la partie postérieure de la cuirasse. C'est à cause de leur courbure qu'Homère les appelle des arcs-en-ciel. La partie inférieure de la cuirasse étoit appuyée sur une ceinture de lames de fer battu, qu'Homère appelle zônè, et qu'on voit aussi sur le vase de Tischbein cité plus haut. Pour mettre la cuirasse d'un héros grec, il falloit sans doute un certain degré d'habileté. C'est pourquoi nous voyons quelquefois cette fonction confiée dans l'antiquité grecque à des esclaves favorites. L'expression *mettre la ceinture* étoit synonyme chez les Grecs de celle *s'armer*, parce que le guerrier ne mettoit jamais sa ceinture ou zônè, sans mettre aussi son armure.

La cuirasse a reçu ensuite différens ornemens: celle de Minerve avoit au milieu la tête de la Gorgone; cette tête se voit aussi sur les cuirasses des empereurs; au lieu d'une tête de Gorgone, on y voit quelquefois un triton; l'usage de la cuirasse n'étoit point adopté par les nations de la Germanie et de la Gaule, les Francs ne portoient point de cuirasse; Charlemagne en introduisit l'usage dans les armées françaises, alors on porta des cottes de mailles, appelées *hauberts* (*Voy.* Cotte de mailles et Haubert). Cette armure de mailles de fer fut en usage pendant long-temps, les chevaliers se l'étoient exclusivement attribuée; on commença à y renoncer vers la fin du treizième siècle pour y substituer une armure d'un fer plein, composée de pièces qui s'adaptoient aux différentes parties du corps: on reprit la cuirasse. Elle étoit entièrement en usage sous Philippe de Valois, alors on orna les lames de la cuirasse par le mélange des différens métaux alliés, soudés, incrustés et par les bas-reliefs dont on la chargea. La difficulté de faire jouer les pièces de cette armure, la nécessité de la fortifier après l'invention des armes à feu, la pesanteur qu'elle acquit, la firent absolument abandonner, et malgré la défense que Louis XIII a faite aux gentilhommes de combattre sans cuirasse, on ne la vit plus reparoître; on a conservé seulement pour quelques corps appelés *cuirassiers*, les deux pièces qui couvrent la poitrine et le dos.

Cuisine, pièce où l'on apprête à manger; elle est située, selon la grandeur des maisons ou la richesse des particuliers, dans l'étage souterrain, au rez-de-chaussée, ou dans les étages supérieurs. On éloigne ordinairement la cuisine des appartemens à cause de l'odeur; il convient qu'elle soit voûtée, de crainte du feu; elle doit être accompagnée de quelques autres pièces, comme lavoir, garde-manger, etc. La plus belle cuisine est celle du château de Rainci, elle est encore en partie conservée; c'étoit une vaste salle carrée, et très-élevée, les murs intérieurs étoient garnis de plaques de faïence, des consoles portoient les bustes d'Apicius, de Lucullus, de Bechamel, des plus fameux cuisiniers et des plus célèbres gourmands. Autour régnoit dans la partie supérieure de la pièce, une grande galerie avec des balustrades formant tribune pour voir travailler les cuisiniers, et applaudir à leurs efforts sans les déranger. Le mot cuisine vient du latin *culina*.

Cuivre (*cuprum* en latin, *chalkos* en grec); c'étoit le métal le plus communément employé dans les temps homériques. Tous les tra-

ducteurs et commentateurs l'ont appelé *airain*, probablement parce qu'ils ont jugé l'expression plus noble. Les antiquaires désignent encore par le mot *bronze* tous les monumens de l'antiquité, ou de cuivre allié ou de cuivre pur (*Voy.* BRONZE). L'usage du cuivre a précédé celui du fer. Il est cependant probable que dans les temps homériques, l'usage du fer étoit déjà connu. Homère, en parlant du fer et du cuivre poli, appelle le premier blanc; et le second rouge. Il les désigne d'ailleurs, par les mêmes épithètes, lorsqu'il parle des propriétés qui leur sont communes. Le cuivre, plus facile à travailler que le fer, devoit naturellement avoir été d'un usage plus général chez les anciens. Quelques auteurs attribuent à Cadmus la découverte du cuivre. Selon Strabon, le cuivre fut d'abord découvert à Chalcis, ville de l'Eubée. Selon une autre opinion assez commune encore, le premier cuivre fut trouvé dans l'île de Cypre, et c'est de là qu'on dérive le nom latin *cuprum*. Selon Pline, le bronze ou cuivre de Cypre n'étoit plus autant estimé depuis qu'on en avoit découvert d'autres sortes qui valoient mieux. On en connoissoit sur-tout quatre; l'*æs sallustianum*, qu'on exploitoit dans les Alpes; l'*æs livianum*, dans la Gaule; l'*æs marianum*, dans l'Espagne; ces trois espèces étoient ainsi appelées du nom du propriétaire des mines; l'*æs cordubense* portoit ce nom de la ville de Cordoue en Espagne. On connoît encore le bronze de Corinthe, qui paroît avoir été un mélange fait dans de certaines proportions de différens autres métaux, même précieux (*Voy.* ORICHALQUE). Le mot airain employé par les traducteurs pourroit faire penser que le métal dont parle Homère, étoit, comme notre bronze ou airain, une combinaison de cuivre, d'étain, etc. (*V.* BRONZE); mais rien n'indique cet alliage dans Homère, qui parlant si souvent du cuivre, n'auroit pas manqué de le faire connoître sous ce rapport. Il est même probable que cet alliage n'étoit pas connu. Homère parle par-tout du cuivre comme d'un métal, et non pas comme d'une combinaison. Quand Vulcain commence le bouclier d'Achille, il met le cuivre dans sa forge, comme le fer, l'or, l'étain, etc. Il n'est question d'aucune préparation antérieure pour la composition de ce métal. Il est pourtant constant que les anciens avoient un secret pour donner au cuivre plus de dureté, il n'auroit pas pu sans cela servir aux différens usages auxquels on l'employoit. Ce fait a été mis hors de doute par le comte de Caylus. Ses opérations sur le cuivre lui ont donné un métal très-dur, ayant enfin toutes les propriétés du fer. M. de Caylus a découvert deux procédés pour y réussir; le premier c'est d'allier le cuivre avec le fer, ce qui lui a fait présumer que le cuivre dont on se servoit dans les temps héroïques, pour les armes et les outils, pouvoit bien être ferrugineux. L'autre opération consistoit à le tremper par cémentation, à-peu-près comme pour convertir le fer en acier. Diodore de Sicile et Clément d'Alexandrie attribuent l'invention de la trempe du cuivre aux dactyles Idéens. Quel que fût le procédé employé dans les temps héroïques, il est constant qu'il en existoit un pour durcir le cuivre, c'étoit ce qui rendoit ce métal propre à un si grand nombre d'usages; on en faisoit des cuirasses, des haches, des épées, des plats, des hameçons, des bottines, etc. Cette grande utilité du cuivre le faisoit regarder comme une véritable richesse; Thersite reproche à Agamemnon que ses tentes regorgent d'airain. Chez les Romains le cuivre ou le bronze

étoit aussi employé pour y graver les actes publics qui devoient passer à la postérité. Un incendie arrivé sous Vespasien, fit périr 3000 tables de bronze conservées au Capitole. Elles renfermoient les loix, les traités, et les autres monumens les plus respectables de l'Empire. Souvent on gravoit aussi sur des tables de bronze les actes qui n'intéressoient que des cités et des villes municipales. Les sociétés, les corps de métier, et les particuliers, érigeoient quelquefois des tables ou des colonnes, soit de marbre, soit de *bronze*; pour perpétuer la mémoire de leurs statuts, privilèges, acquisitions, sur-tout lorsque leurs prétentions et celles du public pouvoient, en se croisant, leur causer des inquiétudes. Souvent on prenoit la précaution de faire écrire et même représenter les confins et les limites de ses terres sur des tables de bronze; il reste encore quelques inscriptions sur bronze. Les anciens Romains sur-tout firent aussi un grand usage du bronze dans la construction et la décoration de leurs édifices. Ils plaçoient des crampons de bronze où ils les jugeoient nécessaires pour en assurer davantage la durée. Le fer qu'on emploie aujourd'hui quelquefois à cet usage, est beaucoup plus sujet à la destruction que ne l'est le bronze, lorsqu'il a pris son vert-de-gris, et qu'il n'est pas en contact avec des matières corrosives. L'emploi du bronze dans la construction des édifices a eu cependant l'inconvénient que dans les siècles de barbarie, le besoin ou la cupidité ont occasionné le renversement d'un grand nombre d'édifices dans l'espoir d'en retirer les crampons qui servoient à sceller les pierres.

Les anciens ont tiré du bronze un parti plus étonnant encore par rapport à la construction. Ils l'employèrent pour faire des charpentes dont ils formèrent le comble des édifices qu'on vouloit rendre incombustibles. Le panthéon d'Agrippa en offroit un exemple frappant, lorsqu'il n'étoit pas encore devenu la proie des Barberini, mais qu'il se trouvoit encore dans son état le plus entier. Avant la spoliation d'Urbain VIII, on voyoit encore sous son péristyle un comble immense qui se composoit d'une charpente dont le plus beau bronze formoit les poutres et les solives. Recouverte de tuiles de marbre, elle étoit portée par des colonnes de granit, qui font aujourd'hui la seule richesse de ce péristyle. La mémoire de cette merveilleuse construction se seroit même perdue, si Serlio, qui avoit pu admirer cette charpente métallique, ne nous en avoit conservé un dessin dans son traité d'architecture. Toutes les pièces de cette charpente se lioient ensemble par des fiches ou clous du même métal. On en voit un dans le palais Barberini. Autant par économie de la matière, que pour alléger le poids de tout l'ensemble, ces poutres et ces solives étoient creuses; mais Serlio ne nous apprend pas quelle épaisseur on avoit laissé au bronze. Le milieu de l'édifice étoit voûté; cette voûte étoit aussi de bronze et composée de tables de même matière, attachées à la solive de bronze appelée entrait, et à des chevrons aussi de bronze. Serlio nous apprend que, suivant l'opinion établie de son temps, cette voûte avoit été de la plus grande richesse, et même incrustée d'ornemens en argent. Le bronze servoit encore à orner l'intérieur et l'extérieur des édifices antiques. A Lacedemone il y avoit un temple de Minerve tout en bronze; on appeloit pour cela la déesse *chalciœcos* ou *maison de bronze*. Le fronton du panthéon nous prouve que cette partie des édifices recevoit des bas-reliefs de bronze. Les trous multipliés qu'on

y voit sont ceux des crampons qui servoient à fixer les ornemens de bronze au fronton. De semblables trous s'observent aussi à d'autres monumens ; comme aux arcs de triomphe, et particulièrement à celui de Constantin. Ces trous diffèrent de ceux destinés à recevoir les crampons pour sceller les pierres. On a vu que le bronze servoit quelquefois pour en faire les voûtes des plus vastes édifices ; souvent on ornoit les colonnes de chapiteaux de bronze ; on en voit, entr'autres, au panthéon de Rome.

Le mot airain est souvent employé par Homère comme épithète. Il donne aux chevaux vigoureux celle *aux pieds d'airain*, pour exprimer, dit Eustathe, la force de leurs jambes, ou le bruit qu'ils font en marchant. Il donne à Stentor une voix d'airain pour exprimer combien elle étoit forte et sonore ; nous disons aujourd'hui des poumons d'airain. La mort dans Homère est un sommeil d'airain ; il a dormi d'un sommeil d'airain ; c'est-à-dire, il est mort, il ne peut plus se réveiller. Virgile substitue presque toujours le mot fer à celui d'airain, parce que l'usage de ce premier métal étoit plus répandu de son temps ; voilà pourquoi il appelle la mort un sommeil de fer. Tous les instrumens religieux sont en général d'airain. Servius dit que ce métal est plus agréable aux dieux, ou à cause de son éclat, ou parce qu'on lui croyoit une propriété expiatoire. Les anciens prétendoient que les plaies des armes de cuivre étoient moins dangereuses que celles des armes de fer. On trouve dans Pline qu'Achille avoit guéri Télèphe avec la rouille de sa lance, dont la pointe étoit de cuivre. Homère ne dit pas un mot de cette propriété du cuivre dont Suidas fait aussi mention.

CUL-DE-FOUR ; espèce de voûte cintrée en élévation, dont le plan est circulaire ou ovale. Ce nom vient sans doute, de ce que celles qu'on fait le plus communément ainsi sont des voûtes pour les fours. Cette expression est générique, et on y en ajoute une autre pour désigner les voûtes particulières de ce genre. Ainsi on dit un cul-de-four en *plein cintre*, *surbaissé*, *surhaussé*, *sur un plan circulaire ou ovale*. Plusieurs auteurs désignent les culs-de-four sous les noms de voûtes sphériques et sphéroïdes, qui leur conviennent beaucoup mieux. *Voy*. BASILIQUE.

CUL-DE-LAMPE ; en architecture on donne ce nom à une espèce de pendentif, qui tombe des nervures des voûtes gothiques, et qui a été ainsi appelé, parce qu'il ressemble assez à l'extrémité d'une lampe. Ces ouvrages sont plus dangereux encore qu'ils ne sont hardis, parce que le fer qui en compose l'armature, ne peut assez en assurer la solidité.

CUL-DE-LAMPE ; on a encore donné ce nom à un ornement de gravure qui sert à remplir le bas des pages dans un livre.

CULS-DE-POTS. On se sert de culs-de-pots l'un contre l'autre et cimentés, pour bâtir des voûtes très-légères. Celles du théâtre de la république sont ainsi construites.

CUL-DE-SAC, petite rue sans issue ; on l'appelle dans quelques villes *impasse*. La bonne disposition des villes consiste à éviter le plus qu'il est possible qu'il s'y en rencontre. La sûreté, la propreté, la libre circulation et la salubrité, se réunissent pour les proscrire.

CULÉE ; on appelle ainsi des massifs de maçonnerie, construits sur les bords d'une rivière, pour soutenir l'effort général d'un pont, et servir de points d'appui aux arches qui le forment ou qui le terminent lorsqu'il est composé de plusieurs.

CULINA. *Voy*. CUISINE.

CULOT, ornement de sculpture

en façon de petite tige, d'où sortent des rinceaux de feuillages qui se taillent de bas-relief dans les frises grotesques.

Culot ; petit cul-de-lampe qui sert à soutenir des objets de curiosité dans les cabinets.

Culottes. Les Grecs avoient les jambes et les cuisses nues ; les Barbares seuls les enveloppoient dans un vêtement qui s'appliquoit à chacune, et qu'ils nommoient *anaxyrides*. Cet usage étoit particulier à tous les peuples barbares. On voit de ces anaxyrides aux Scythes, aux Arimaspes, aux Amazones, aux Phrygiens, aux Syriens, etc. Les esclaves toujours tirés des contrées hors de la Grèce, en portoient, et sont désignés par elles sur les monumens ; les peuples du Nord, tels que les Daces, les Parthes, les Sarmates, les Marcomans, etc. avoient un semblable vêtement, ainsi qu'on le voit par les figures de la colonne trajane. Quelques Gaulois avoient aussi des culottes, et ce vêtement est appelé par les auteurs romains *braccæ*, mot dont nous avons fait celui *braies*. Toute la partie de la Gaule, qui fut la première soumise aux Romains, fut appelée *Gallia braccata* de cet usage. Les culottes plus ou moins amples ou serrées, selon les différens temps et les différens pays, sont en usage chez presque tous les peuples des zones froides et tempérées.

Cuneus ; amas de bancs dans les amphithéâtres et les théâtres. *Voy.* ces mots.

Curallio achata. Les anciens appeloient ainsi la *sarda*, dont la couleur approchoit de celle du corail. *Voy.* Sarde.

Curator aquarum ; nom que portoit, sous Auguste, l'inspecteur des aqueducs. Ces constructions exigeoient une surveillance continuelle, soit pour les entretenir, afin que les endroits endommagés fussent sur-le-champ réparés, soit pour avoir soin que personne ne dérivât de l'eau dans ses propriétés sans en avoir la permission et sans payer une certaine rétribution. Dans les plus anciens temps, cette surveillance fut confiée aux édiles, et sur-tout aux censeurs, qui avoient quelquefois sous leurs ordres des inspecteurs subalternes, auxquels ils abandonnoient tout le soin des aqueducs, et qui devenoient même souvent les fermiers des rétributions qu'on avoit à percevoir des particuliers qui jouissoient de l'eau des aqueducs. De plus, il y avoit un certain nombre d'esclaves, dont les uns avoient à surveiller les aqueducs de la ville, d'autres ceux des campagnes. Ce fut Auguste qui établit un inspecteur particulier des aqueducs, sous le nom de *curator aquarum*. *Frontin* qui avoit cette charge sous les règnes de Nerva et de Trajan, nous a fait connoître les prérogatives et les devoirs de cet emploi. Par l'ouvrage de Frontin sur les aqueducs de la ville de Rome, nous voyons que non-seulement il s'attacha à mettre fin aux nombreux abus et aux désordres qui avoient lieu à cet égard, mais qu'il fit des voyages pour visiter lui-même tous les aqueducs, pour les examiner avec soin, et pour vérifier la quantité d'eau amenée à Rome, qui n'étoit pas indiquée avec exactitude dans les registres publics. Il fit encore faire des plans et des modèles de tous les aqueducs ; le terrein et toutes les parties de ces constructions y étoient tracés et représentés avec soin, afin de pouvoir présenter un coup-d'œil général de l'ensemble, lorsqu'on avoit à délibérer sur quelque changement ou sur quelque réparation. Comme les fonctions de cet inspecteur étoient très-variées, on lui donnoit en sous-ordre deux aides et un grand nombre d'esclaves, qui étoient chargés de tous les détails relatifs aux aqueducs dans l'intérieur de la ville et au-dehors. Ces esclaves formoient

deux classes ou familles ; l'une établie par Agrippa sous le règne d'Auguste, portoit le nom de *Familia publica ;* elle étoit composée d'environ 240 membres ; l'autre, appelée *Familia Cæsaris*, avoit été établie par l'empereur Claude, elle étoit de 460 membres. Ces deux familles ou classes étoient sous-divisées en plusieurs sections, dont chacune avoit un nom particulier, suivant les fonctions qui lui étoient confiées. On appeloit *villici*, ceux qui avoient l'inspection des tuyaux, qui imprimoient la marque ou le timbre aux *calyces*, qui les plaçoient dans les *castella*, et qui avoient soin qu'on leur donnât le diamètre convenable. Les *castellarii* avoient la surveillance des *castella*. Les *circuitores* n'étoient occupés qu'à parcourir les contrées où il y avoit des aqueducs, afin de vérifier si tout étoit en bon état. Les *silicarii* avoient soin du pavé des grandes routes, ils l'enlevoient et le remettoient lorsqu'il falloit faire des réparations aux tuyaux qui passoient sous le pavé. Les *tectores* avoient soin des constructions qui soutenoient les aqueducs. Il y avoit encore plusieurs autres classes de ces esclaves dont les soins réunis avoient pour but l'entretien des aqueducs.

Curbalin. *Voy.* Burbelin.

Cureticon ; Pollux met l'air nommé *cureticon* au nombre de ceux qu'il appelle en général *spondées* ou *spondaïques*. Le cureticon étoit un air de flûte, qu'on disoit avoir servi aux curètes et aux prêtres de Cybèle. Il devoit être composé de notes longues et égales, puisqu'il est au nombre des spondaïques.

Curia, salle d'assemblée du sénat romain. Elle avoit la forme d'un carré ou d'un parallélogramme. Lorsqu'on lui donnoit la forme d'un carré, sa hauteur étoit égale à une fois et demie sa largeur ; lorsque la salle avoit une forme oblongue, on additionnoit sa longueur et sa largeur, et on lui donnoit pour hauteur la moitié de cette somme. Dans les premiers temps les curies étoient les endroits où les différentes sections du peuple tenoient leurs assemblées, et où elles sacrifioient aux dieux. Par la suite le sénat s'y réunissoit, et l'on en comptoit surtout trois dans la ville de Rome, la *curia Hostilia*, la *curia Julia*, et la *curia Pompejana*. La *curia Julia*, qu'Auguste fit bâtir en l'honneur de Jules-César, est figurée sur un denier d'Auguste.

Curieux ; on désigne par cet adjectif pris substantivement, un homme qui amasse des dessins, des tableaux, des marbres, des bronzes, des médailles, des vases, etc. (*Voy.* Curiosités). Ceux qui s'occupent à faire un amas de curiosités ne sont pas toujours connoisseurs. C'est ce qui les rend souvent ridicules. On est connoisseur par étude, amateur par goût, et curieux par vanité.

Curiosités. On appelle en général *curiosités*, non pas seulement tous les objets d'art, mais tout ce qui peut piquer la curiosité par la singularité des formes ou des usages ; aussi un amateur ou un marchand de curiosités tient ensemble et près l'un de l'autre, des tableaux bons ou mauvais, des porcelaines, des statues, des vieilles armures, des meubles de boule, des médailles, des petits vases, des colonnes de jaspe, ou d'agate. On appelle ceux qui font ce genre de commerce, *marchands de curiosités*.

Curule (Chaise), *V.* Chaise Curule.

Cuve de bain, espèce de grand vase en pierre ou en marbre, avec des anneaux sculptés de côté dans la même pierre, qui servoient de baignoires dans les bains ou thermes des anciens. On en voit beaucoup de ce genre à Rome, aux fontaines publiques, ou dans les jardins. Les plus remarquables sont

celles de la place Farnèse, qui sont taillées dans un seul bloc de granit. Il y en a une magnifique en porphyre dans l'église de Metz. Le cabinet de la bibliothèque nationale en possède aussi une fort belle également en porphyre; elle étoit à l'abbaye de Saint-Denys, où on la nommoit la cuve de Dagobert. On imite, en petit, en jaspe, en agate, en serpentine, ces cuves de bains, pour servir de décoration sur des tables ou des cheminées.

CYANOS; dans la description qu'Homère donne de l'armure d'Agamemnon, il fait alterner les bandes d'or avec des bandes de *cassiteros* et de *cyanos*. Les opinions des différens auteurs ont varié sur la substance que les anciens ont voulu désigner par le mot cyanos. J'ai pensé que c'étoit l'étain; et M. Heyne a adopté mon opinion; selon d'autres, cyanos ne désigne pas un métal particulier, mais seulement de l'acier bleui au feu; d'autres enfin ont pensé que c'étoit le lapis lazuli. L'opinion la plus répandue est que le cyanos étoit l'acier bleui au feu.

CYANUS; le cyanus de Pline étoit bleu, et on y remarquoit quelquefois de la poussière d'or. Selon le même, on distinguoit le cyanus en mâle et femelle; c'étoit notre lapis lazuli. *Voy*. LAPIS.

CYCLOPES; on appeloit métaphoriquement *ouvrages des cyclopes* ces anciennes constructions gigantesques dont on voit encore quelques restes, et qu'on croyoit avoir surpassé les forces des hommes ordinaires; c'est de là qu'on disoit que les murs d'Argos et de Sicyone avoient été bâtis par les cyclopes. Près de Nauplia dans l'Argolide, il y avoit, selon Strabon, des cavernes avec des labyrinthes qu'il appelle *cyclopia*. C'est encore ainsi que dans diverses contrées, un préjugé vulgaire et superstitieux attribue au démon, à des fées ou à des géants, quantité d'ouvrages qu'on suppose que l'industrie et les forces humaines n'étoient pas capables d'exécuter (*V*. GROTTES DES FÉES, CHAUSSÉE DES GÉANTS). Quant aux cyclopes considérés comme servant les forges de Vulcain, et fabriquant avec lui des ouvrages d'art, *voy*. mon Dictionn. de Mythologie au mot CYCLOPES.

CYCLUS. *V*. CERCLE MYTHIQUE.

CYLINDRE; Pline en décrivant une pierre précieuse que l'on estimoit pour sa longueur, dit que pour cette raison les artistes aimoient mieux la tailler en cylindre, que sous la forme ordinaire des pierres gravées. On trouve encore dans les cabinets plusieurs cylindres percés dans leur longueur, probablement pour être suspendus en amulettes. On a gravé sur leur pourtour des figures longues et maigres, d'un costume particulier, et accompagnées de caractères persépolitains semblables à ceux de Tchelminar, et que les antiquaires regardent comme ceux de l'ancienne Persépolis, ou l'ancienne Suza, résidence des rois Persans, avant la conquête passagère d'Alexandre-le-Grand. Parmi ces pierres persépolitaines, quelques-unes sont carrées, mais les rondes sont en plus grand nombre. La matière de ces cylindres est le jaspe, la turquoise, l'hæmatite, le lapis ou l'agate; l'hæmatite est la substance qui se rencontre le plus fréquemment. Bianchini a gravé un de ces cylindres dans son Histoire universelle, et les a fait connoître un des premiers. Caylus en a décrit et gravé huit, dont sept sont aujourd'hui dans la collection nationale. Le Muséum britannique en possède aussi. La description et la figure de plusieurs ont été publiées par Raspe, dans le Catalogue des soufres de Tassie. M. Townley et M. Akerblad ont aussi de pareils cylindres.

CYMAISE. Ce nom dérivé du mot grec *kymè*, qui signifie *flots*, *ondulation*, est, selon quelques au-

teurs, le nom générique de toutes les moulures ondées et formées de portions de cercle. Vitruve cependant n'a distingué que deux cymaises, la *dorique* et la *lesbienne*; il paroît donc que ce nom n'étoit pas donné indifféremment à la plupart des membres qui composent une corniche. Au reste, comme ces deux cymaises, par la sinuosité flexueuse de leur contour, représentent parfaitement une ondulation, il n'appartient qu'à elles d'en porter le nom. Moitié concaves et moitié convexes, ces cymaises ne diffèrent entre elles que par la position : l'une est la *doucine* ou *gueule droite* (*gola dritta*); l'autre est le *talon* ou *gueule renversée* (*gola rovescia*). Chez les modernes, on a donné ce nom à toute moulure qui termine une corniche quelconque. On l'a écrit *cimaise* parce qu'on l'a dérivé du mot *cime*, qui vient du latin *cima*, dont Pline se sert pour exprimer la pointe ou la *cime* des herbes. La *cymaise lesbienne* est un talon, selon Vitruve (*V.* Talon). la *cymaise dorique* est un cavet; la *cymaise toscane* est un ove ou quart de rond.

Cymatium. *V.* Cymaise.

Cymbales; instrumens d'airain creux, dont on se servoit des deux mains pour en jouer en les frappant l'un contre l'autre. Selon Servius, les cymbales étoient consacrées à Cybèle, parce qu'elles représentent les deux hémisphères du ciel qui entourent la terre. Le son des cymbales se nommoit en latin *tinnitus*. Les cymbales étoient tenues par des manches de forme différente. Ou leur partie convexe se terminoit en pointe, ou par un petit manche en forme de croix, ou bien elles avoient un anneau pour y passer le doigt. On confond souvent les crotales avec les cymbales (*V.* Crotales). On se sert des cymbales avec succès dans la musique des corps militaires. Mais on en a peut-être abusé en les transportant sur nos théâtres, dans les marches guerrières. Les cymbales dont le son est très-aigu, très-perçant, et dont les vibrations sont extrêmement prolongées, peuvent faire un bon effet en plein air, où ces défauts se perdent dans un espace sans bornes : mais il n'en est pas de même dans nos salles de spectacles, où les mauvaises qualités de leur son se trouvent condensées, et ne servent qu'à détruire tout l'effet musical des autres instrumens auxquels on les unit. Il faudroit employer les cymbales seules, ou plutôt y renoncer, parce que leur son est inappréciable à l'oreille.

Cynocéphale (*Cercopithéca*), espèce de singe, plus forte, plus féroce que les singes ordinaires, et dont la tête approchoit, pour la forme, de celle du chien. Aristote en parle dans son Histoire des animaux. Selon Agatharchide, on en apportoit à Alexandrie de l'Æthiopie et du pays des Troglodytes. Les Ægyptiens en nourrissoient dans les temples, selon le rapport de Horus Apollon, pour connoître le temps de la conjonction du soleil et de la lune. Selon le même auteur, on prétendoit que dans cette circonstance, le cynocéphale privé de la faculté de voir, refusoit toute sorte de nourriture, et sembloit s'affliger de l'enlèvement de la lune. Le même auteur rapporte encore que lorsque les Ægyptiens veulent exprimer l'idée de la nouvelle lune, ils représentent un cynocéphale debout, la tête ornée d'un diadême, levant les mains au ciel, et adressant sa prière à la déesse dans l'espérance de recouvrer la vue. Ce passage a été employé par Caylus pour l'explication d'une pierre gravée qu'il a publiée dans le premier volume de son Recueil. Parmi les monumens ægyptiens du cabinet des antiques, on voit plusieurs cynocéphales; quelques-uns sont en porcelaine bleue. On donnoit aussi le

surnom de cynocéphale à Anubis, que Virgile appelle pour cela *latrator*, c'est-à-dire aboyeur.

CYNURA, espèce de lyre; Cynyras, roi de Chypre, qui étoit très-riche, grand amateur de la musique, et qui avoit été vaincu par Apollon, avoit, selon Suidas, tiré son nom de cet instrument.

CYPRÆA; genre de coquilles appelé vulgairement *porcelaine*, dont on fait des camées. *V.* PORCELAINE.

CYPRE (AIRAIN DE); selon Pline, cette espèce d'airain ou de cuivre avoit perdu de sa valeur depuis qu'on en avoit découvert d'autres (*Voy.* CUIVRE). Il servoit à la fabrication des as; pour les sesterces on employoit la meilleure sorte de ce métal.

CYPRÈS. Le cyprès est en usage depuis un temps très-reculé, à cause de sa solidité. Télémaque s'appuie dans le palais de Ménélas sur le montant de la porte qui étoit de cyprès; l'imposte étoit de frêne. Ce fut sur des tables de cyprès qu'on grava les loix de Solon, à cause de leur indestructibilité. Il y avoit à Rome depuis la fondation de la ville une statue de Vejovis en bois de cyprès; elle étoit dans un temple entre la citadelle et le capitole. Il y avoit dans la même ville deux statues de Juno Regina, en bois de cyprès; on les portoit tous les ans dans une procession solennelle, pour expier les prodiges arrivés pendant la guerre d'Hannibal en Italie. Dans la 61[e] olympiade, on avoit élevé à Praxidas d'Ægine, qui avoit remporté le prix du ceste aux jeux publics, une statue qui étoit grossièrement exécutée en bois de cyprès. Virgile fait entendre que les simulacres du dieu Sylvain étoient ordinairement de bois de cyprès.

Le cyprès est un des arbres les plus caractéristiques que l'art du jardinage puisse employer dans les scènes dont se composent ses divers tableaux. Les anciens l'avoient consacré à la mort et aux tombeaux. Son vert foncé, son tronc toujours décharné, sa forme pyramidale et monotone, lui donnent la propriété d'inspirer la tristesse, et le rendent très-propre à caractériser les parties d'un jardin consacrées aux scènes sombres et mélancoliques.

CYPSELUS. *V.* COFFRE DE CYPSELUS.

CYZICÈNES, on appeloit ainsi chez les Grecs, de grandes salles superbement décorées d'architecture et de sculpture qui étoient exposées au septentrion et sur des jardins. Ces salles publiques étoient appelées Cyzicènes, de Cyziques, ville de la Propontide, très-renommée pour la magnificence de ses édifices. Ces salles se nommoient cénacles chez les Romains. *Voyez* CŒNACULUM.

D.

D; dans la musique française signifie *doux*; les Italiens emploient aussi cette lettre pour le mot *dolce*, qui est opposé à fort et à rude. *Voyez* P.

D; cette lettre sert à désigner sur les tableaux, les bijoux, les reliures de livres, les objets d'art qui ont appartenu à Diane de Valentinois, comtesse de Poitiers, ou à Henri II. Sur ceux qui ont appartenu à ce prince, le D est entrelacé avec une H. Ce chiffre est ordinairement accompagné de croissans, d'arcs, de cornets, de symboles de chasses. C'est d'après cette même idée de galanterie que le château de Saint-Germain-en-Laye a été construit en forme d'un D.

D; avec cette lettre on désigne le

second son sur l'échelle diatonique, qui peut être formé comme toute autre lettre à une tonique. D'après la solmisation de Guidon, on appelle ce son *re*. Quelquefois on trouve la lettre D, ou seule, ou avec une M dans des pièces de clavecin, alors elle signifie *droite* ou *main droite*, et elle indique qu'on doit jouer le passage dans lequel il est placé avec la main droite, quand même on trouveroit ce passage rangé dans le système de la basse.

Da capo; ces deux mots italiens se trouvent fréquemment écrits à la fin des airs en rondeau, quelquefois tout au long, et souvent en abrégé par ces deux lettres D. C. Ils marquent qu'ayant fini la seconde partie de l'air, il en faut reprendre le commencement jusqu'au point final. Quelquefois il ne faut pas reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un renvoi. Alors, au lieu de ces mots *da capo*, on trouve écrits ceux-ci *al segno* (*Voy.* Bis, et Al segno). Le da capo revient souvent dans les airs de grand opéra et de bravoure.

Dacie; cette contrée, anciennement gouvernée par des rois puissans, fut subjuguée par Trajan après une résistance vigoureuse. L'épigraphe de plusieurs médailles latines de cet empereur fait allusion à cette conquête par laquelle la Dacie reçut la forme de gouvernement établie dans les autres provinces de l'Empire Romain. On connoît aussi une médaille grecque publiée par Vaillant, dont le type et l'épigraphe se rapportent à cet événement; mais il ne paroît pas qu'avant le règne de Philippe cette province ait fait frapper des médailles. Sur ces différentes médailles impériales, la Dacie est figurée sous les traits d'une femme assise quelquefois auprès d'un trophée, dans une attitude qui marque sa tristesse; ou bien sous la figure d'une femme debout, coiffée d'un bonnet semblable au bonnet phrygien; quelquefois elle a auprès d'elle une aigle et un lion, dans une main elle tient une épée recourbée telle que les Daces en portoient, et dans l'autre une palme ou une enseigne : c'est ainsi qu'on la voit sur les médailles de Viminacium.

Dactyle, danse qui, selon Hésychius, étoit fort en usage parmi les athlètes.

Dactyle; selon Strabon, il composoit avec l'iambe la 4e partie du nome pythien.

Dactyle; ce mot grec qui signifie *doigt*, désignoit une mesure linéaire qui varioit d'un demi-pouce de France à sept dixièmes d'un pouce environ, suivant les différentes contrées habitées par des Grecs, où elle étoit en usage.

Dactylioglyphes; nom par lequel les anciens désignoient les graveurs des pierres dont les anneaux des personnes riches étoient ornés. Plusieurs dactylioglyphes ou graveurs de cachets, ont inscrit leur nom sur leurs ouvrages. *V.* Gravure, Graveurs, Noms, Pierres gravées.

Dactyliographie; ce nom dérivé de deux mots grecs dont le sens est *anneau* et *décrire*, signifie la *description des anneaux*. Quelques auteurs ont donné ce nom à la gravure en pierre fine, mais comme tous les anneaux n'avoient pas des pierres gravées, il est plus naturel de désigner cet art par le mot *glyptique*.

Dactyliologie, la science qui traite de la connoissance des pierres gravées, ou proprement des anneaux.

Dactyliomancie, sorte de divination qui se faisoit par le moyen de quelques anneaux fondus sous l'aspect de certaines constellations, et auxquels étoient attachés quelques charmes ou caractères magiques. Ammien Marcellin décrit encore une autre sorte de dactyliomancie.

Elle consistoit à tenir un anneau suspendu par un fil au-dessus d'une table ronde, sur laquelle étoient différens caractères avec toutes les lettres de l'alphabet. L'anneau en sautant, se transportoit sur quelques-unes des lettres et s'y arrêtoit. Ces lettres jointes ensemble, composoient la réponse qu'on demandoit.

Dactyliotheca (A). Voy. Dactyliothèque, à la fin de l'article.

Dactyliothèque, mot grec qui signifie collection d'anneaux ou de pierres gravées. L'usage des anneaux très-commun parmi les Grecs, soit comme ornement, soit comme cachet, paroît avoir de bonne heure suggéré l'idée aux personnes riches de faire des collections d'anneaux ou des dactyliothèques. On fait remonter jusques à Scaurus et à Pompée les premières collections de pierres précieuses à Rome; mais rien n'indique que ce fussent des pierres gravées. Mithridate avoit une dactyliothèque, et Pompée la consacra dans le capitole. César en établit plusieurs dans le temple de Vénus, et Marcellus en fonda une dans la cella du temple d'Apollon Palatin. Parmi les modernes, Laurent de Médicis est le premier qui ait fait une collection de pierres gravées. Elle a été augmentée par les soins de Cosme, et de plusieurs de leurs successeurs. Cette collection fait partie de la superbe galerie de Florence. Les pierres qui la composent ont souvent les lettres L. M. qui marquent le nom de leur premier possesseur; quelques-unes de ces pierres ont sur la monture un laurier avec la légende: *semper viret*, qui est le chiffre et la devise de la maison de Médicis. La collection de Florence a été successivement augmentée; Gori dans le Muséum Florentinum en a fait graver les pierres. Les collections de Barberini et d'Odescalchi n'existent plus. Celle-ci avoit appartenu auparavant à la reine de Suède Christine; les pierres sont gravées dans le muséum Odescalchi. Le cardinal Borgia possède encore à Velletri une collection de pierres gravées, célèbre sur-tout par la suite des scarabées et des pierres ægyptiennes. Celle de la maison Farnèse appartient aujourd'hui au roi de Naples. Celle de Strozzi contenoit des chefs-d'œuvre de la glyptique, tels que l'*Hercule* de Cneius, la *Méduse* de Solon, celle de Sosthènes, l'*Æsculape* d'Aulus, le *Germanicus* d'Epitynchanus, la *Muse* d'Allion, le *Satyre* de Scylax, etc. Gori en a décrit la plus grande partie dans son Muséum Florentinum, parce que la famille des Strozzi étoit originaire de Florence, et établie dans cette ville; mais leur dactyliothèque étoit dans le palais Strozzi à Rome, elle n'en pouvoit sortir sans occasionner la déchéance; l'empereur de Russie vient cependant de l'acquérir. La collection Ludovisi est encore une des plus célèbres de Rome; elle appartient à Ludovisi-Buon-Compagni, prince de Piombino: outre le *Démosthène* de Dioscorides, on y voit plusieurs pierres antiques et du 16ᵉ siècle. La collection du Vatican s'est formée plutôt par hasard qu'avec un dessein suivi; elle contient des morceaux d'un grand volume et d'un haut prix. La dactyliothèque la plus considérable de l'Allemagne est celle du roi de Prusse, commencée par l'électeur Frédéric Guillaume, et augmentée par Frédéric II, de la collection du baron de Stosch, dont Winckelmann a donné le catalogue. Si celle de Prusse est plus intéressante du côté de l'érudition, celle de Vienne l'est davantage pour l'art. On y remarque des camées d'une grandeur considérable et du plus grand prix. Eckhel a publié les principales pierres. Le sénat de Leipsic a aussi une jolie collection de pierres gra-

vées. Le roi de Danemarck possède dans son palais à Copenhague, quelques vases de sardonyx, et d'autres enrichis de pierres gravées; il a fait travailler dans son palais le célèbre Laurent Natter. Le prince d'Orange avoit à la Haye une collection de pierres gravées. Le cabinet de Pétersbourg a été formé sur-tout par l'acquisition de celui de Natter, mort à Pétersbourg, par celle de la célèbre collection de la maison d'Orléans de Strozzi à Rome et par plusieurs achats particuliers: M. Koehler en a donné le catalogue; on y remarque quelques vases de sardonyx. La collection du comte Poniatowski qui réside actuellement à Pétersbourg, est une des plus riches. En Angleterre il y a plusieurs collections célèbres, entr'autres celles des ducs de Bersborough, de Devonshire, de Carlile, de Bedfort, de Marlborough, où est le célèbre camée des *Nôces d'Amour et de Psyché*, gravé par TRYPHON; les plus belles pierres de cette dernière ont été gravées par Bartolozzi. Plusieurs églises de France possédoient autrefois des pierres gravées; quelques particuliers, principalement M. d'Ennery, le comte de Caylus, etc. en avoient des collections. La seule qui soit aujourd'hui très-remarquable est celle du cabinet des antiques à la bibliothèque nationale. Mariette a fait graver la plupart des pierres en creux, mais il n'a pas apporté assez de critique dans le choix, il a mis des pierres modernes pour des pierres antiques, et celles-ci sont dessinées par Bouchardon, qui n'avoit aucune idée du style antique. Quelques camées, tels que l'apothéose d'Auguste qui étoit à la Sainte-Chapelle, le vase de sardonyx qui étoit à Saint-Denys, l'apothéose de Germanicus, ont été publiés séparément. J'en ai publié quelques-uns dans mes *Monumens inédits*. Cette belle collection, outre les morceaux que je viens d'indiquer, en renferme encore de très-beaux, l'*Achille cytharœde* de PAMPHILE, le *Mécène* de DIOSCORIDE, le *Taureau dionysiaque* d'HYLLUS, le *Griffon* de MIDIUS, la *Julie* d'EVODUS, le *Jupiter Ægiochus*, trouvé à EPHÈSE, un *Bacchus indien* sur topaze, de superbes portraits sur de grandes sardonyx, et une suite de portraits modernes. Plusieurs étrangers qui résident actuellement à Paris, ont aussi de belles dactyliothèques; la plus belle est celle de M. le chevalier Azzara, habile connoisseur des arts; elle est riche, principalement en portraits qui sont d'une grande beauté. M. de Turbie a un grand nombre de pierres qui sont toutes curieuses, ou pour l'art ou pour l'érudition; il possède entr'autres un *Auguste d'Acmon*, graveur inconnu. La collection de M. de Hoorn n'est pas très-considérable, mais les morceaux sont choisis; MM. Angiolini, de Gallo, Collot, ont aussi de jolies dactyliothèques; madame Bonaparte a une belle suite d'intailles et de camées: j'ai puisé dans ces collections pour enrichir mon Recueil de monumens inédits.

Comme on ne peut pas réunir toutes les pierres gravées dans un même cabinet, il est utile d'y avoir une collection nombreuse d'empreintes. Ces collections sont extrêmement agréables, et de la plus grande utilité pour l'étude de l'Histoire, celle des Arts et de toutes les parties de l'Antiquité. Pichler avoit composé une collection d'empreintes des plus belles pierres. Lippert a publié une collection de 4000 empreintes, accompagnée d'un catalogue raisonné et bien fait. Cette collection est connue sous le nom de *dactyliothèque* DE LIPPERT. En Italie on vend de petites boîtes d'empreintes. Tassie a formé à Londres la collection la plus considérable d'empreintes. Elle s'élève à plus de quinze mille. Raspe en a publié le

catalogue. Le cabinet des antiques de la bibliothèque possède une collection d'empreintes assez nombreuse, et qui s'augmente chaque jour. *Voy.* EMPREINTES.

On a publié des ouvrages somptueux qui contiennent un grand nombre de pierres gravées. Les auteurs ont eu pour objet de rassembler toutes celles sur un même sujet, ou celles conservées dans un même cabinet. Les premiers ont voulu expliquer quelque point de l'antiquité. Tels sont les ouvrages de CHIFLET sur les *abraxas ;* de GORI sur les *pierres astrifères ;* de FICORONI sur les *pierres qui portent des inscriptions*, etc. Les autres ouvrages sont, à proprement parler, des muséographies. Tels sont les *pierres gravées* de GORI, le *Museum Florentinum* du même; la *galerie de Florence*, par WICAR et MONGEZ; le *Museum d'Odescalchi ;* la *description des pierres en creux du cabinet du roi*, par MARIETTE; celle des *pierres du duc d'Orléans* par LEBLOND et LACHAUX; celle du *cabinet de Vienne*, par ECKHEL; des *cabinets de* GRAVELLE; de CRASSIER, de STOSCH, de BOSSI, du duc de MARLBOROUGH. On en trouve aussi dans les différentes collections d'antiques; telles que le *Recueil* de CAYLUS, l'*Antiquité expliquée* de MONTFAUCON, le *Museum Romanum*, etc.

Dans le Recueil d'Inscriptions publié par Muratori, on en trouve une où il est fait mention du gardien d'une collection de pierres gravées, qui est désigné par le titre *a dactyliotheca*.

DACTYLIQUE; dans la musique des anciens on appeloit ainsi un rhythme dont la mesure se partageoit en deux temps inégaux. Il y avoit des flûtes *dactyliques* et des flûtes *spondaïques ;* les flûtes dactyliques avoient des intervalles inégaux : selon Pollux elles étoient propres à la danse. Ce même auteur révoque en doute que le dactylique fût une sorte d'instrument ou une forme de chant. Il paroît que ce mot signifioit l'un et l'autre.

DADOUQUE; ce nom grec qui signifie *porte-flambeau*, a été donné à plusieurs divinités, parce qu'on les représentoit portant un flambeau. Le nom *dadouque* servoit aussi pour désigner ceux qui, dans certaines cérémonies et des processions religieuses, portoient des flambeaux. Les divinités dadouques sont : *Cérès*, lorsqu'elle est représentée cherchant sa fille Proserpine; *Diane*, *Luna*, *Hecate* et *Sol*, figurés dans leur char et éclairant la terre; *Vénus* et l'*Amour* sur quelques monumens; *Rhea* ou *Cybèle* et *Vesta*, dans le temple de laquelle les Vestales entretenoient le feu sacré; *Vulcain*, en l'honneur duquel conjointement avec Prométhée et Pallas, les Athéniens avoient institué une fête appelée Lampadophories (*Voy.* ce mot); *Bellone*, les *Furies*, l'*Aurore*, l'*Hymen*, la *Paix*, sur une médaille de Vespasien; *Comus*, dans une peinture décrite par Philostrate. La *Nuit*, le *Sommeil* et la *Mort* ou *Thanatos*, sont également figurés sur différens monumens, et représentés par les poëtes comme portant un flambeau.

DÆDALE; on a désigné par ce mot le labyrinthe de Crète, du nom de Dædale, à qui on en attribue la construction. *Voy.* le Dictionnaire de Mythologie au mot DÆDALE.

DÆMON. *Voy.* DÉMON.

DAIS, ouvrage d'architecture et de sculpture qui sert à couvrir et à couronner un autel, un trône, un tribunal, une chaire de prédicateur, etc. Quelquefois il est suspendu, quelquefois porté de fonds, tantôt isolé, tantôt adossé à un mur. Le mot *dais* s'applique plus particulièrement à des compositions d'étoffes ou de tapisseries qu'on monte

et démonte à volonté, ainsi qu'à celles qui sont portatives, et qui servent dans les processions du culte catholique; elles viennent de l'usage de porter un parasol au-dessus de la tête des princes, des évêques, des grands (*Voy.* PARASOL, OMBELLE, MÉNISQUE). Ces dais se placent dans les palais des princes, au-dessus d'une estrade sur laquelle est le trône (*Voy.* BALDAQUIN, CIBOIRE). On voit le dais figuré dans plusieurs belles vignettes de manuscrits qui représentent des cérémonies.

DALLE, tranche de pierre dure ou de marbre débitée, de 1 à 4 pouces d'épaisseur, quelquefois plus, selon l'emploi auquel on la destine. Les pierres et les marbres qu'on veut convertir en dalles pour en faire des pavemens en carreaux, doivent être d'un grain fin et uni, et sans veines ferrugineuses, pour ne pas se fendre. Communément elles sont de forme carrée, quelquefois oblongue, rhomboïdale ou autre, selon qu'on veut plus ou moins orner le pavé. La surface supérieure des dalles doit être unie, et l'autre raboteuse pour qu'elle adhère mieux au mortier ou ciment. On appelle paver, carreler, ou couvrir en dalles, l'emploi de ces tranches dans toute leur longueur, sans leur donner la forme ou les compartimens des carreaux. On se sert de dalles pour couvrir les terrasses, les galeries découvertes, les balcons, les vestibules, les cuisines, les laiteries, les cloîtres, et même les églises. Quelques villes sont pavées de cette manière. Naples l'est en dalles de pierre volcanique. Dans les temps les plus anciens, les Grecs employoient quelquefois des dalles minces de marbre au lieu de tuiles pour couvrir les temples. Celui de Jupiter dans le bois d'Altis à Olympie, étoit couvert de dalles de marbre pentélique. Celui de Junon Lacinia sur le promontoire Lacinium, près de Croton, étoit également couvert de dalles de marbre, que le censeur Quintus Fulvius Flaccus fit enlever pour en couvrir le temple de la Fortune Equestre à Rome, mais qu'il fut obligé de restituer au temple dont il les avoit ôtées. La tour des vents à Athènes est couverte de la même manière. Byzes, sculpteur de Naxos, qui a vécu vers la 50e Olympiade, du temps d'Alyattes et d'Astyages, rois de Médie, fut, selon Pausanias, le premier qui employa des dalles de marbre en place de tuiles.

DALLER, employer des tranches de pierre dure au pavement ou à la couverture des édifices.

DALMATIQUE; espèce de tunique à longues manches qui descendoient jusqu'au poignet, et dont, selon Isidore, l'usage est venu originairement de la Dalmatie. Les empereurs Commode et Elagabale, en portant des *dalmatiques*, se déshonoroient aux yeux des Romains, parce que ce peuple regardoit comme des efféminés les hommes qui cachoient leurs bras dans les longues manches de leur tunique. Cet usage caractérisoit les peuples que les Grecs et les Romains désignoient sous le nom de *barbares*. On appelle encore dalmatique un ornement d'église que portent les diacres et les sous-diacres, quand ils assistent le prêtre à l'autel, à quelque procession ou à quelqu'autre cérémonie. Selon Alcuin, ce fut le pape S. Sylvestre qui fit quitter aux diacres le *colobium*, ou la tunique à manches courtes, et leur fit porter la dalmatique, parce qu'il blâmoit l'usage d'avoir les bras nus. On représente ordinairement Saint-Etienne revêtu d'une dalmatique. Lorsque la dalmatique fut devenue d'un usage général, on l'orna de bandes de pourpre ou de *claves*, comme on avoit orné auparavant la tunique des sénateurs et des chevaliers. Ces claves sont aujourd'hui sur les dalmatiques des diacres et

sous-diacres, ce qu'on appelle les *orfrois*.

Damasquinure; espèce de dessin travaillé sur le fer et l'acier avec des filets d'or ou d'argent incrustés; cet art n'a pas été inconnu aux anciens. Les Ægyptiens le pratiquoient avec succès, du moins sous les rois grecs et sous les romains. On voit beaucoup de figures ægyptiennes avec des yeux, des colliers, des ornemens d'argent : le travail de la table Isiaque qui est incrustée d'argent, est dans quelques endroits une damasquinure; dans d'autres la couche d'argent est si légére, qu'il est évident qu'ils ont connu le moyen de dissoudre ce métal et de le précipiter sur le cuivre, en faisant évaporer la liqueur qui le tenoit en dissolution comme nous le pratiquons avec l'amalgame. Les Grecs connoissoient aussi la damasquinure. Hérodote l'appelle *kollésis*: l'invention en étoit attribuée à Glaucus de Chios; le grand cratère damasquiné qu'Alyattes envoya au temple de Delphes, étoit son ouvrage. Dans les Larisséens de Sophocles, Acrisius propose des jeux dont les prix sont des chaudières d'airain, des vases à boire incrustés d'or. Les Latins ont appelé l'art de la damasquinure *ferruminatio*, on disoit aussi *aurum aut argentum includere*. Dans les temps plus modernes, les peuples du Levant se sont emparés de ce genre de travail, et on l'a nommé damasquinure, parce que depuis le moyen âge, les habitans de Damas y ont principalement réussi. Les modernes, sur-tout les Français, depuis le règne d'Henri IV, ont porté cet art à un grand degré de perfection; on peut citer comme un chef-d'œuvre de ce genre le bouclier et le casque de François I, roi de France, conservés au cabinet des antiques de la bibliothèque nationale. Un de ceux qui se sont sur-tout distingués dans le travail de la damasquinure, est Cursinet, mort à Paris en 1660. Dans le dernier siècle, on portoit beaucoup d'épées damasquinées.

Dame; lorsqu'on creuse un canal, on appelle ainsi des digues prises du terrein même, qu'on laisse d'espace en espace pour faire entrer l'eau et empêcher qu'elle ne gagne les travailleurs. Ce mot désigne encore de petites langues de terres couvertes de leur gazon, qu'on laisse de distance en distance, pour servir de témoins dans la fouille des terres, afin d'en toiser la solidité par parties cubes. Ce mot vient sans doute de l'allemand *damm*, qui signifie *digue*.

Damoiselle ou Demoiselle, pièce de bois de 5 ou 6 pieds de haut, ronde et ferrée par les deux bouts, avec deux anses au milieu, et qui sert aux paveurs à enfoncer les pavés des rues.

Danse; l'instinct naturel de l'homme qui desire témoigner des sentimens de joie, a donné la première origine à la danse; le goût et le génie en ont fait peu à peu un art. Plus les peuples sont disposés à la joie, plus ils sont adonnés à la danse. Mais l'art ne se borne pas aux peintures naturelles qui naissent d'un sentiment d'alégresse, il emploie autant qu'il est possible les belles positions, les beaux gestes et les mouvemens du corps. Comme c'est un très-bon moyen d'exprimer les différentes affections de l'homme, la danse peut être transformée en une espèce de langage des passions et des affections de l'ame; mais chaque expression du sentiment par la démarche et les gestes, ne mérite pas le nom de danse. Il faut pour cela qu'il y ait unité de caractère et d'expression, et que ces mouvemens soient accompagnés d'un certain rhythme. Le rhythme, et le caractère ou l'expression, indépendamment du rhythme, sont les deux points à considérer dans chaque danse. Le rhythme seul,

sans autre expression, peut donner aux mouvemens, non-seulement de l'agrément, mais encore une certaine expression du sentiment. La musique est tellement essentielle à la danse, que même chez les peuples dont le goût est le moins développé, les danses sont constamment accompagnées de musique.

Les différentes danses peuvent être distinguées en deux classes, qu'on peut appeler danses de société, et danses théâtrales. La danse de société doit être réglée de manière que des personnes qui n'en font pas leur occupation principale soient en état de l'apprendre. La danse théâtrale admet plus d'art, parce qu'elle n'est exécutée que par des danseurs de profession. Les danses de société ont de commun entr'elles, que deux ou plusieurs personnes font ensemble, d'après une mélodie de peu d'étendue, qui a son caractère particulier quant au mouvement, à la mesure et au rhythme, un certain nombre de pas composés d'après des figures déterminées, et qu'elles les répètent aussi long-temps qu'elles en ont envie. Ces danses sont dans leur genre ce que sont les chansons relativement à la musique. Chaque pays a son genre particulier de danse de société, et les noms de *polonaise*, *allemande*, *anglaise*, *bernoise*, etc. sous lesquels quelques-unes sont connues, désignent le pays d'où elles sont originaires. Les danses de société pourroient être divisées en deux classes : l'une formée de celles qui peuvent être exécutées par plusieurs personnes à-la-fois; l'autre de celles qui ne peuvent l'être que par une seule personne. Il paroît que les Grecs ont été dans l'usage de faire souvent exécuter ces dernières danses. On voit même qu'ils ont su représenter par la danse les caractères de différens personnages célèbres, tels que *Phèdre*, *Rhodope*, *Achille*; et l'on comprend aisément que la musique réunie à la danse peut très-bien servir à exprimer des caractères connus. On a dit plus haut que la danse ordinaire de société a quelque ressemblance avec la chanson, en ce qu'elle ne retrace qu'une sensation passagère; on peut dire de même que cette autre danse d'un caractère déterminé a quelque analogie avec l'Ode; la musique doit alors avoir des variations à chaque strophe, pour que le danseur ait occasion de montrer les différentes nuances du caractère qu'il doit représenter. Les danses théâtrales exécutées comme spectacles par des danseurs de profession, comprennent quatre classes. D'abord la danse *grotesque*, qui n'est qu'une suite de sauts extraordinaires, de gestes bizarres et ridicules, des amusemens et des aventures de la dernière classe du peuple. On en a eu dernièrement un échantillon au théâtre Favart, dans le ballet exécuté par les *Groteschi* italiens. Cette danse exige beaucoup de force, sur-tout de la part de celui qui l'exécute. Les *danses comiques* composent la seconde classe : elles sont moins libres que les précédentes, mais une grande vivacité en forme encore le caractère principal. Elles exigent de l'agilité, des mouvemens rapides et adroits, et une certaine malignité. Ce qu'on appelle la *danse de demi-caractère*, forme la troisième classe : ces danses représentent quelque action de la vie journalière dans le caractère de la scène comique; on y fait paroître des personnages qui sont au-dessus des dernières classes du peuple. Elles exigent de l'élégance, des manières agréables, et un goût plus recherché. La quatrième comprend la *danse sérieuse* et relevée, telle que la scène tragique l'emploie : elle consiste en des solo, qui ne représentent que des caractères grands et sérieux, ou en actions entières dont le sujet est dé-

terminé. Celles-ci exigent la réunion de tout ce que l'art peut employer pour exprimer de grands sentimens (*Voy.* Ballet). Chacun de ces quatre genres de danse théâtrale peut représenter ou des caractères et des mœurs, ou bien une action déterminée ayant un nœud et un dénoûment. Dans le premier cas, il suffit que l'unité du caractère soit partout maintenue, du reste on se propose alors de la variété, quant aux scènes et aux personnages. Dans le second cas, le compositeur doit traiter son sujet comme le poète dramatique, et pour que l'action devienne claire au spectateur, le danseur doit employer avec art la pantomime (*Voy.* ce mot). C'est sur-tout à Noverre qu'on doit l'introduction des danses pantomimes dans les spectacles. Il en avoit tracé précédemment la théorie dans ses *Lettres sur la danse*. Les *danses théâtrales* n'appartiennent qu'à la scène, tantôt à la fin des pièces, et tantôt comme intermèdes entre les actes; trop souvent elles ne sont que des hors-d'œuvres, et elles n'ont aucune liaison avec l'action principale. Elles peuvent cependant facilement servir à entretenir, et même à augmenter l'effet du spectacle.

L'art de la danse et celui de la musique sont vraisemblablement les plus anciens. Chez presque tous les peuples de l'antiquité, la danse ne servoit pas seulement aux plaisirs de la société, mais on l'employoit aussi dans les fêtes publiques, religieuses et politiques. Les juifs, dans les fêtes solennelles ou dans les occasions de réjouissance publique, exécutoient des danses sacrées pour rendre graces à l'Eternel, l'honorer et publier ses louanges. Lorsque par la suite on fut parvenu à former des spectacles réguliers, la *danse* fut une des principales parties qui entrèrent dans ces compositions. Elle étoit alors devenue la matière des observations des philosophes, qui y trouvèrent un moyen de peindre les différens mouvemens de l'ame, et elle devint l'objet de plusieurs loix établies par différens législateurs de l'antiquité, qui la firent employer dans l'éducation comme un moyen de donner du ressort aux forces du corps, d'entretenir son agilité, et de développer ses graces. On la porta ensuite au théâtre, et dès-lors plus combinée, ayant toujours une action à peindre, susceptible de tous les embellissemens, elle marcha vers la perfection d'un pas égal avec la comédie et la tragédie. A mesure que la danse devint un art, et qu'on la cultiva comme un exercice, le charme qui en résulta pour les exécutans et pour les spectateurs, redoubla la passion qu'on avoit déjà pour ce genre d'amusemens. Le nombre des danses se multiplia prodigieusement. *Meursius*, dans son *Traité sur les danses des anciens*, inséré en tête du 8ᵉ vol. du Trésor des Antiquités grecques de Gronovius, en compte 189; il seroit trop long d'en faire ici l'énumération: nous en citerons quelques-unes à la fin de cet article. Le goût assigna leurs divers caractères, la musique suivit les idées primitives dans les airs qu'elle composa, et chacune des fêtes qu'on célébroit devint un spectacle animé dont tous les citoyens étoient tour-à-tour acteurs et spectateurs. Cet art porté au théâtre chez les Grecs, y reçut plusieurs accroissemens sans perdre aucun de ses premiers avantages; on l'y assujétit à des loix très-sévères. Il fallut qu'une exposition claire et précise offrît l'idée de l'action qu'elle devoit peindre, qu'un nœud ingénieux en suspendît la marche sans l'arrêter, qu'elle arrivât ainsi graduellement à un développement agréable par un dénoûment bien amené, quoiqu'imprévu. Au moment où les Ro-

mains montrèrent du goût pour les arts, on vit des danseurs grecs accourir en foule à Rome; ils s'y établirent et y formèrent des élèves. Des anecdotes connues prouvent que du temps d'Auguste, surtout, il y avoit à Rome des danseurs qui possédoient bien l'essentiel de l'art, c'est-à-dire l'expression morale et passionnée. Le cynique Démétrius avoit constamment méprisé la danse pantomime qu'il n'avoit jamais vue, et il attribuoit tout l'effet qu'elle produisoit aux instrumens, aux voix et aux prestiges des décorations. Un danseur de son temps le pria, pour le détromper, d'assister une seule fois à une danse pantomime qu'il exécuteroit. Au moment où le danseur parut il fit taire les instrumens, et continua seul la représentation. Toute l'assemblée enchantée applaudit, et Démétrius lui-même, dans un transport de plaisir, s'écria: Je ne te vois pas seulement, je t'entends, tu me parles des mains. Pylades et Bathylle développèrent à Rome, sous Auguste, leurs talens surprenans en ce genre. Le premier imagina les danses ou ballets tendres, graves et pathétiques (*V.* Italique, Emmeleia). Les compositions du second furent vives, gaies et légères (*Voy.* Cordax). Un passage de Cornélius Népos, dans la vie d'Epaminondas, nous fait voir combien les Grecs et les Romains différoient dans leur manière de penser sur la danse. Les premiers en faisoient beaucoup de cas, et la faisoient entrer dans l'éducation des jeunes gens, tandis que les Romains avoient pour la danse et pour les danseurs plus ou moins de mépris, selon l'austérité des mœurs de chacun.

Il paroît que les anciens ont compris par l'art de la danse, le jeu muet des acteurs, et même plusieurs exercices gymnastiques qui se rapprochent plutôt à ce que nous appelons l'art de l'escrime. La danse portée chez les Grecs et chez les Romains à son plus haut point de perfection, disparut, ainsi que tous les autres arts, dans les temps de barbarie.

Dans les temps modernes, les Italiens ont rétabli la danse dans les spectacles, à ce qui paroît, à l'occasion des opéra. Depuis, ce fut sur-tout en France qu'on s'appliqua à la danse théâtrale. Communément on regarde Beauchamp, qui sous Louis XIV a été le premier directeur de l'académie de danse, comme le premier grand maître de cet art; mais cet honneur est dû à plus juste titre à Noverre. Son superbe ballet de Médée a été justement admiré, et peut être regardé comme le modèle des ballets héroïques. Gardel l'aîné a marché sur ses traces, mais il s'est plus adonné au genre gracieux; nous lui devons les charmans ballets de *Mirza*, de la *Chercheuse d'esprit*, du *Déserteur*, de *Ninette à la cour*. Son frère, aujourd'hui directeur des ballets de l'Opéra, s'est emparé des deux genres, et les a traités avec un égal succès, ainsi que le prouvent dans le genre héroïque ses superbes ballets de *Télémaque*, de *Psyché*, et de *Pâris;* et dans le genre gai, le charmant ballet intitulé la *Dansomanie*. MM. Milon, auteur du ballet d'*Héro et Léandre*, et de celui des *Nôces de Gamache;* et Gallet auteur de celui d'*Ariadne et Bacchus*, ont aussi fait des compositions fort agréables. Les premiers auteurs qui, dans les temps modernes, ont écrit sur la théorie de la danse, sont: *Rinaldo* Corso, qui, en 1557, publia un ouvrage intitulé *Del Ballo*, et Fabric. Caroso, dont l'ouvrage intitulé *Il Ballarino* a paru en 1582; l'un et l'autre enseignent des danses italiennes, françaises et espagnoles. Outre les excellentes *Lettres de* Noverre *sur la danse et sur les ballets*, qui

ont été traduites en plusieurs langues, on peut encore citer sur la théorie de la danse : les *Lectures on the art of Dancing with a treatise on action and gesture*, par John WEAVER ; le *Maître à danser* par RAMEAU ; les *Elémens de la danse*, par *Chr.* PAULI ; les *Criticals observations on the art of dancing*, par GALINI ; la *Méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse*, par GUEDON ; le *Trattato teoretico prattico di ballo*, par MAGRI. Sur l'histoire de la danse, on peut consulter l'*Histoire de la danse sacrée et profane*, par BOURDELOT, le *Traité de la danse ancienne et moderne*, par CAHUSAC ; celui sur la *Pantomime* de RIVERI, et le Traité *de mimis*, par M. ZIGLER (*Voyez* PANTOMIME). Plusieurs autres écrivains ont traité des danses des différens peuples (*V.* CHORROGRAPHIE). Voici quelques-unes des danses nombreuses connues des anciens, sur-tout parmi les Grecs.

La *danse armée* s'exécutoit avec l'épée, le javelot et le bouclier; toutes les évolutions militaires entroient dans sa composition. Les auteurs varient beaucoup sur l'invention de cette danse ; les uns l'attribuent à Minerve, d'autres à Castor et Pollux, d'autres aux Curètes ou aux Corybantes, d'autres aux héros de la guerre de Troie, d'autres à Pyrrhus, à qui quelques auteurs cependant n'attribuent que de l'avoir renouvelée. De là on lui donna le nom de danse pyrrhique. Un bas-relief du musée Pio Clémentin, et plusieurs médaillons représentent cette danse.

Les *danses bacchiques* ou *dionysiaques*, instituées par Bacchus, étoient exécutées par les satyres et les suivans et suivantes de Bacchus (*V.* DANSE ITALIQUE, CORDAX, EMMÉLÉIA, SICINNIS). On voit ces danses sur plusieurs monumens.

La *danse de l'archimime* étoit en usage dans les funérailles des Romains. L'archimime ou chef des mimes, étoit un homme parfaitement bien instruit dans l'art de contrefaire l'air, la marche, les manières des autres hommes. Revêtu des habits du défunt, et ayant le visage couvert d'un masque qui retraçoit tous ses traits, il précédoit le cercueil dans les cérémonies funèbres ; et sur les symphonies lugubres qu'on exécutoit pendant la marche, il peignoit par sa danse les actions les plus marquées du personnage qu'il représentoit. C'étoit une sorte d'oraison funèbre muette, qui retraçoit avec la plus grande impartialité, aux yeux du public, toute la vie du défunt.

Danse italique ; on donnoit ce nom à la danse appelée Cordax, lorsque de la Grèce elle eut passé en Italie ; cette danse reçut alors de Bathylle et de Pylades des changemens qui lui firent perdre sans doute l'obscénité qu'on lui avoit reprochée auparavant. On distinguoit trois variétés de la danse italique, savoir : la *cordax*, l'*emméléia* et la *sicinnis*. Pylades en avoit écrit un traité. Plutarque donne à la danse de Pylades l'épithète d'enflée ; ce qui veut dire probablement qu'elle étoit plus grave, plus solennelle que celle de Bathylle; d'après cela on peut penser qu'elle avoit conservé dans sa manière plus de l'emméléia que de la sicinnis et de la cordax. La danse de Pylades devoit ressembler à la danse noble et grave de Vestris le père et des deux Gardel. Il paroît, par les effets que produisoit la danse de Bathylle sur les dames romaines, que c'étoit un mélange d'attitudes nobles comme celles de l'*emméléia*, de mouvemens vifs comme ceux de la *sicinnis*, et de gestes voluptueux et presque lascifs qui se rapprochoient de la cordax, et qu'en général le caractère de cette danse tenoit plus des deux dernières que de la première.

C'étoit sûrement ainsi qu'il s'attiroit tant d'applaudissemens dans le ballet de Léda, qui pouvoit comporter ces différentes nuances. C'est alors que l'enthousiasme des femmes romaines étoit à son comble, et qu'elles s'abandonnoient sans ménagement au délire que leur inspiroient les graces et les talens du mime d'Alexandrie, dont Juvénal parle dans sa 6ᵉ satyre. La danse de Bathylle peut être comparée à celle de Vestris dans le ballet de Pâris et dans celui de Psyché. Sur plusieurs vases grecs, on trouve des figures qui vraisemblablement exécutent l'une ou l'autre de ces danses. *V.* Danse, Cordax, Emméléia, Sicinnis.

La *danse des Lacédémoniens* s'exécutoit avec des javelots, des épées et des boucliers; conformément aux lois de Lycurgue, les jeunes Lacédémoniens commençoient à s'y exercer dès l'âge de 7 ans. Cette danse étoit une imitation de la danse armée; et celle des Saliens, instituée par le roi Numa, étoit composée de l'une et de l'autre. Dans la *gymnopœdie*, fête instituée à Lacédémone par Lycurgue, deux chœurs, l'un d'hommes faits, l'autre d'enfans, dansoient nus, en chantant des hymnes en l'honneur d'Apollon. Les jeunes filles de Lacédémone exécutoient nues la danse de l'innocence devant l'autel de Diane, avec des attitudes douces et modestes, et des pas lents et graves. Les vieillards y avoient également des danses particulières qu'ils exécutoient en l'honneur de Saturne, et en chantant les louanges des premiers âges.

La *danse des Lapithes* s'exécutoit au son de la flûte, à la fin des festins, pour célébrer quelque grande victoire. Elle offroit une imitation du combat des centaures et des lapithes; elle étoit d'une exécution pénible, et, selon Lucien, elle fut de son temps abandonnée aux paysans.

Les *danses champêtres* ou *rustiques*, dont l'invention étoit attribuée à Pan, s'exécutoient par les jeunes filles et les jeunes garçons dans la belle saison, avec beaucoup de solennité dans les fêtes de ce dieu.

La *danse des curètes* ou des *corybanthes*, étoit celle que ces ministres de la religion avoient dansée au bruit des armes pour empêcher Saturne d'entendre les cris du jeune Jupiter. Voy. *mon Dictionnaire de Mythologie* aux mots Curètes, Corybantes.

La *danse de l'hymen* étoit exécutée dans les cérémonies de mariage par de jeunes garçons et de jeunes filles couronnés de fleurs, et qui exprimoient par leurs figures, leurs pas, et leurs gestes, la joie vive d'une nôce.

La *danse memphitique*, dont l'invention étoit attribuée à Minerve, pour célébrer la victoire des dieux et la défaite des Titans, étoit une danse grave et guerrière, qu'on exécutoit au son des instrumens militaires.

La *danse du premier jour de mai* s'exécutoit à Rome et dans toute l'Italie, par des hommes et des femmes qui dès l'aurore sortoient de la ville, dansoient au son des instrumens champêtres, cueilloient dans les campagnes des rameaux verts, les rapportoient de la même manière dans la ville où ils en ornoient les portes des maisons de leurs parens, de leurs amis, et dans la suite celles de quelques personnes en dignité. Les excès auxquels cette fête donna lieu la firent défendre sous Tibère; mais elle fut bientôt renouvelée, et encore aujourd'hui on en trouve des traces dans l'usage établi dans plusieurs villes de planter dès l'aurore du premier jour de mai, de grands arbres ornés de fleurs devant les maisons des gens en place.

La *danse des Saliens* étoit exécutée par les prêtres appelés ainsi, couverts d'une cuirasse de bronze,

et portant des javelots et un bouclier pendant le sacrifice dans le temple, et dans les marches solennelles qu'ils faisoient dans les rues de Rome, en chantant des hymnes à la gloire de Mars. Voy. *Dictionnaire de Mythologie*, art. Saliens.

Daphnéphore. *Voy.* Daphnéphories.

Daphnéphories; fête qu'on célébroit tous les 9 ans en Bœotie, en l'honneur d'Apollon Isménien. Voici comment on rapporte l'origine de cette fête. Les Æoliens étoient venus ravager le territoire de Thèbes assiégée alors par les Pélasges. Une fête d'Apollon obligea les deux armées à conclure une suspension d'armes, pendant laquelle les uns coupèrent des lauriers sur l'Hélicon, les autres sur les bords du fleuve Mélas, et tous en firent au dieu une offrande. Polémathas, chef des Bœotiens, ayant vu en songe un jeune garçon qui lui faisoit présent d'une armure complète, avec ordre de consacrer tous les 9 ans des lauriers au même dieu, défit, trois jours après, l'armée ennemie. Il eut soin de célébrer la fête ordonnée, et la coutume s'en conserva depuis religieusement en Grèce. Dans la procession sacrée des daphnéphories on portoit le bois d'un olivier, couronné de laurier, de diverses fleurs, de différentes bandelettes, et surmonté d'une sphère de cuivre à laquelle étoient suspendues d'autres plus petites. Un jeune garçon, ayant son père et sa mère, ouvroit la marche, et son plus proche parent portoit devant lui l'olivier couronné; le jeune garçon appelé *Daphnéphore*, le suivoit le laurier à la main, les cheveux flottans, et une couronne d'or sur la tête. Il étoit vêtu d'une robe brillante qui lui descendoit jusqu'aux pieds. Il étoit suivi d'un chœur de jeunes filles, portant des branches de laurier, chantant des hymnes appelées *daphnéphoriques*, en attitude de suppliantes, et la procession se terminoit au temple d'Apollon.

Dapifer, ce mot, qui par sa composition signifie *porte-mets*, *porte-viande*, désignoit une dignité ou un office dans la maison impériale. Le titre *dapifer cæsaris*, se trouve dans une inscription rapportée par Muratori. Charlemagne institua cet office en France sous le nom de *dapiférat* ou *sénéchaussée*; il comprenoit l'intendance sur tous les offices domestiques de la maison royale. Par la suite, non-seulement les souverains, mais aussi les princes, les barons, etc. et même les églises, avoient leurs *dapifers* ou *sénéchaux*. Les rois avoient leurs grands-officiers héréditaires, dont l'un étoit l'archi-dapifer; c'étoient des princes, et ceux-ci avoient leurs vicaires qui remplissoient les fonctions de la charge tous les jours; les princes revêtus des grands-offices ne remplissoient leurs fonctions que dans les grandes cérémonies, lors des couronnemens, etc. et alors ils les remplissoient ordinairement à cheval. C'est ainsi que dans la Bulle d'or de Charles IV, où il est question des cérémonies du couronnement, il est toujours parlé des grands-officiers remplissant leurs fonctions à cheval. Hommel, dans son ouvrage sur la Jurisprudence éclaircie par les Médailles, rapporte deux sceaux, dont l'un représente un dapifer au galop, tenant un plat couvert.

D'Après. *Voy.* Après.

Dard; terme d'ornement qui désigne cette partie taillée en forme de bout d'une flèche, qui divise les oves que l'on sculpte sur les quarts de rond ou autres membres des profils de l'architecture. On l'appelle aussi Langue de serpent. *Voy.* ce mot.

Dariques; on désigne par ce mot les anciennes monnoies des Perses en or ou en argent, sur lesquelles

on voit un archer décochant une flèche; type qui leur a fait aussi donner le nom de *sagittaires*. Les auteurs ne sont pas d'accord sur le Darius auquel ces pièces doivent leur nom. L'or de ces dariques étoit extrêmement pur. L'abbé Barthélemy a fait essayer une de ces monnoies du cabinet de la bibliothèque, elle étoit à 23 karats. Xenophon, dans son histoire de l'expédition de Cyrus, parle aussi de demi-dariques. C'est au nom de *sagittaires* ou *archers* donné à ces dariques, qu'Agésilas fit allusion, lorsque rappelé de la guerre de Perse par les Ephores de Sparte pour défendre sa patrie, il dit que le roi de Perse l'avoit repoussé de l'Asie avec 30 mille sagittaires, pour dire que 30 mille dariques envoyées par le roi de Perse à Athènes, avoient engagé cette république à faire la guerre aux Lacédémoniens et à forcer ceux-ci à rappeler leurs troupes. Quelques passages des anciens semblent indiquer que les dariques étoient toutes d'or, mais Plutarque dans la vie de Cimon, et Ælien dans ses histoires diverses, parlent expressément de dariques d'argent. Ces pièces sont très-rares. Les guerres continuelles des Perses avec les Grecs, en avoient fait passer en Grèce un très-grand nombre, et de là on y prit insensiblement l'habitude de donner le nom de darique à l'or très-pur qui se trouvoit au titre de ces monnoies.

Dé; en architecture la partie du piédestal qui tient le milieu entre la base et la corniche, est appelée ainsi parce qu'elle a la figure d'un cube ou d'un dé. On met des dés de pierre sous des colonnes, des vases, des montans de fer ou de bois, qui forment des cabinets ou berceaux de treillage, et sous les poteaux des hangars. En Ægypte on voit des chapiteaux formés seulement d'un dé ou cube de pierre.

Dé; on appelle encore ainsi ces petits cubes qui ont un certain nombre de points sur chaque côté, et dont on se sert dans différens jeux de hasard. Parmi neuf dés, quatre formoient chez les Grecs, un coup qui s'appeloit Alexandre; et ce coup étoit représenté sur le tombeau d'un certain Alexandre de Scio. On trouve dans les cabinets beaucoup de dés de bronze, d'ivoire, de terre cuite. ils sont semblables à ceux dont nous nous servons aujourd'hui; on trouve dans la terre près de Baden en Suisse, une grande quantité de dés de bois ou de terre cuite, on les appelle *dés de Baden*. On pense que ces dés ont servi à l'amusement des légions romaines qui ont séjourné dans le pays; peut-être y avoit-il auprès de Baden une manufacture de ces dés.

Dé a coudre; le cabinet national possède des dés à coudre antiques, semblables à ceux dont on se sert aujourd'hui; on en a trouvé à Herculanum de semblables, à l'exception qu'ils sont ouverts par le bout.

Débit. Récitation précipitée. *V.* Débiter.

Débiter. C'est presser à dessein le mouvement du chant et le rendre d'une manière qui approche de la rapidité de la parole, ce qui n'a lieu que dans la musique française. On défigure toujours les airs en les débitant, parce que la mélodie dépend toujours de la précision du mouvement qui est détruit. Le récitatif français est défiguré en le débitant, parce qu'alors il devient plus rude. A l'égard du récitatif italien qui n'est qu'un parler harmonieux, vouloir le débiter, ce seroit vouloir parler plus vite que la parole, et par conséquent bredouiller. Le débit doit donc être proscrit de la musique comme une chose barbare.

Débiter; c'est scier de la pierre ou du bois, suivant les longueurs et épaisseurs nécessaires pour les ouvrages qu'on veut faire. C'est aussi tracer de l'ouvrage à différens ou-

vriers qui travaillent dans un même atelier.

Debout, se dit des anciens édifices qui existent encore en bon état. Il se dit aussi des bois posés à plomb, coudés, poteaux, corniers d'huisserie, etc.

Debout (pierres); on appelle ainsi des pierres brutes, de forme à-peu-près pyramidale, et de grandeur souvent pareille, qu'on trouve érigées d'une manière symétrique dans différentes contrées de la France, entr'autres dans le ci-devant Poitou et la ci-devant Bretagne. On en voit encore de pareilles dans plusieurs contrées de la Grande-Bretagne. Quelquefois sur la sommité de deux de ces *pierres debout*, on trouve placée transversalement une autre pierre pareille, qu'on appelle *pierre levée*, à laquelle les *pierres debout* servent d'appui. Celles-ci sont plus ou moins enfoncées en terre, elles en sortent quelquefois jusqu'à la hauteur de six pieds. Ces monumens sont portés sur des tertres artificiels de différentes hauteurs, formés de cailloux rassemblés, et entremêlés de terre. Caylus, dans le IVe et le VIe volumes de son Recueil d'Antiquités, a publié plusieurs pierres debout et plusieurs pierres levées.

La *pierre levée de la Tréhauchère*, commune de Bernard, dans le département de la Vendée, est une des plus grandes. M. Mazet, bibliothécaire de Poitiers, la mesura en 1785; elle a 25 pieds de long, sur 17 de large, et plus de 2 pieds d'épaisseur. Elle est portée sur neuf pierres debout de six pieds d'élévation, et forme une grotte de 24 pieds de long sur 16 de large. Différentes fouilles faites par le savant bénédictin dom Fonteneau, et par M. Mazet, sous plusieurs de ces pierres, font voir que c'étoient probablement des monumens de sépulture. Sous la couche souvent épaisse de pierres et de cailloux qui couvre la terre, on en trouve une seconde de terres rapportées, entremêlées d'ossemens et de pierres; ensuite une terre qui commence à devenir noirâtre; un peu plus bas, elle est évidemment cendrée, mêlée de charbons, d'ossemens humains qui ont éprouvé l'action du feu: quelquefois ils sont calcinés, la plupart sont rompus par morceaux; d'autres fois, comme dans les fouilles faites par M. Mazet, au Vieux-Poitiers, on trouve sous ces pierres une fosse taillée dans le tuf, renfermant des ossemens en partie brûlés, mêlés d'une terre cendrée. A l'un des bouts de la fosse trouvée au Vieux-Poitiers, il y avoit une assiette de terre, grossière et pesante, qui contenoit des petits os.

Dans le ci-devant Poitou, il y a des pierres debout qui s'élèvent perpendiculairement de 9 à 26 et 27 pieds.

Décagone; figure qui a dix côtés et six angles; ce mot se dit d'un carreau, d'un bassin, d'une place fortifiée de dix bastions, etc.

Décalquer, ou tirer une contr'épreuve. *Voy.* Calquer, Contre-tirer.

Décaméride; le nom d'un des élémens du système de M. Sauveur. Cet auteur, après avoir divisé l'octave en 43 parties qu'il appelle *mérides*, et subdivisé chaque *méride* en sept parties qu'il appelle *heptamérides*, divise encore chaque heptaméride en dix autres parties auxquelles il donne le nom de *décamérides*. L'octave se trouve ainsi divisée en 3010 parties égales, par lesquelles on peut exprimer les rapports de tous les intervalles de la musique.

Décastyle; ce terme, composé de deux mots grecs qui signifient *dix* et *colonnes*, désignoit tout temple, portique ou édifice dont le front avoit une ordonnance composée de dix colonnes.

Decempedator, arpenteur qui se sert de la décempède.

Décempède; mesure de dix pieds dont se servoient les anciens pour arpenter les terres et établir les proportions de leurs édifices. Ce mot est composé des mots *decem*, dix, et *pes*, pied.

Décence; les idées que renferme ce mot sont moins sévères par rapport à la peinture que dans les mœurs, parce que la *décence pittoresque* est obligée de se prêter à un grand nombre de circonstances particulières à l'art. La difficulté la plus grande et la plus insurmontable pour les artistes, est d'accommoder la *décence pittoresque* la plus indulgente avec la représentation de quelques sujets historiques ou mythologiques, dont l'indécence, quoique fortement prononcée dans les ouvrages des poètes célèbres, a été admise dans les arts. *Voy*. Nu.

Décharge; dans la distribution des maisons, on appelle ainsi une pièce qui sert de dépôt aux objets qui ne sont pas d'un usage journalier: dans la construction on désigne par ce mot tout ce qui sert à soulager, soit un mur, soit une cloison, soit une plate-bande, soit encore une fondation, du poids ou d'une partie du poids de la maçonnerie supérieure.

Décharge d'eau, bassin ou canal qui reçoit le trop plein des eaux d'une fontaine, d'un bassin, d'un lac. Il nous est resté en ce genre des travaux mémorables des Romains. Le canal de décharge du lac d'Albano, celui du lac Fucin ou Célano, et celui du lac Averne, sont des monumens prodigieux de construction, de savoir et d'intelligence. *Voy*. Emissarium.

Déchant ou Discant. Terme ancien par lequel on désignoit ce qu'on a depuis appelé contre-point. *Voy*. Contre-point.

Décime. C'est un intervalle dont les tons sont éloignés entr'eux de dix degrés diatoniques comme C–e. La décime est proprement la tierce de l'octave du son fondamental, et on la considère toujours comme tierce; c'est pourquoi l'on ne se sert du mot décime que quand il s'agit du contre-point où il faut bien distinguer la décime de la tierce, parce qu'il y a une grande différence entre le contre-point de la décime et celui de la tierce, quoique, suivant les règles de l'harmonie, il n'existe aucune différence entre ces deux intervalles.

Déclamation. C'est en musique, l'art de rendre par les inflexions et le nombre de la mélodie, l'accent grammatical et l'accent oratoire; il convient principalement à la musique dramatique. *V*. Accent, récitatif.

Décor; Vitruve se sert de ce terme pour exprimer ce que nous entendons en architecture par bienséance. *Voy*. ce mot.

Decor ou Décore, ce mot a été adopté en français, et signifie cette partie de la peinture qui embrasse l'ornement des intérieurs, des murs, des voûtes, etc. On dit: faire, entreprendre le décore, peindre le décore, etc. Les entrepreneurs de petits spectacles à grandes machines emploient ce mot pour indiquer l'ensemble des décorations.

Décorateur; le terme de *peintres-décorateurs* s'emploie principalement pour désigner ceux qui exécutent les décorations de théâtre; ce mot signifie aussi ceux qui s'occupent de certains ornemens dans l'intérieur des palais, des maisons, et pour les appareils de fêtes publiques. Ces branches de l'art de la peinture embrassent plusieurs parties de la sculpture et de l'architecture. Les Italiens se sont de tout temps distingués par leur goût pour les décorations, et on compte parmi eux beaucoup d'artistes, même de très-habiles, qui se sont fait un nom par de belles décorations pour les

couronnemens ou les mariages des princes, leurs pompes funèbres, etc. pour l'exécution desquelles il falloit être instruit dans les trois arts principaux du dessin, c'est-à-dire dans la peinture, la sculpture et l'architecture. Les architectes sont généralement parmi nous les artistes de la décoration, quoique l'art du décorateur exige plus de connoissances théoriques et pratiques de la peinture que de l'architecture; et quoiqu'il soit bien plus difficile de trouver parmi nos artistes des architectes qui soient peintres et sculpteurs, que des peintres et des sculpteurs bien instruits de l'architecture. C'est cet avantage de la science de divers arts qui a fait exceller maître Roux, Primatice, et Nicolo dell' Abbate, dans l'art de la décoration des palais, ainsi que l'attestent les ouvrages magnifiques qu'ils avoient exécutés à Fontainebleau sous François I. On remarque qu'en général il y a souvent trop peu d'union entre les trois arts exigés pour l'art de la décoration, et qu'on abandonne trop fréquemment les embellissemens à des décorateurs subalternes qu'on pourroit le plus souvent appeler *artisans de peinture*, de *sculpture* et de *décorations*, et dont le talent se réduit quelquefois à des routines d'atelier, et à une sorte de mécanisme. Les théâtres en ont souvent donné l'exemple; cependant on a aussi vu des artistes acquérir une réputation justement célèbre comme décorateurs; de ce nombre étoit Servandoni, qui, après s'être montré comme habile décorateur, s'est aussi fait connoître par le porche de S. Sulpice et par plusieurs tableaux, comme peintre et comme architecte.

DÉCORATION; ce mot signifie tout ce qui a rapport aux ornemens de quelque nature qu'ils soient. Au pluriel, *décorations* signifie les peintures disposées sur les théâtres pour désigner le lieu de la scène.

L'art de la décoration est partagé en une infinité de branches libérales et mécaniques. Dès qu'un peuple jouit d'une situation calme, dès qu'il est au-dessus des premiers besoins, il commence à montrer son penchant pour l'art de la décoration; il l'exerce sur ses cabanes, ses vêtemens, ses armes, ses meubles et ustensiles, etc. La décoration a plusieurs causes, telles que les distinctions des rangs et des dignités; le déplaisir que cause à l'homme la trop grande uniformité d'un objet, le plaisir que lui procure la variété, l'exemple de la nature qu'il a devant les yeux, et qu'il est naturellement porté à imiter. Les sentimens qui produisent l'amour, la religion, et les cultes en général, excitent les hommes également à en distinguer et à en décorer les objets par des ornemens ou par des hommages. Les ornemens appartiennent à l'art de la décoration. Les hommes civilisés, ainsi que ceux qu'on nomme sauvages, ornent ou décorent donc leurs dieux, leurs temples, leurs cabanes, et les réduits destinés à leurs plaisirs. *Voyez* ORNEMENS, ARABESQUE, GROTESQUE, TROPHÉES, CONTRASTE, etc.

DÉCORATIONS DE THÉATRE. Cette partie de la peinture forme un art particulier assez étendu, qui a des règles et des pratiques, des loix scientifiques, telles que celles de la perspective; et des routines d'artisans, telles que l'habitude des opérations, l'intelligence d'apprécier les tons et les effets des couleurs employées au jour pour être vues aux lumières, etc. Dans les décorations on emploie beaucoup plus l'illusion de la peinture que l'effet réel du relief. Pour produire des illusions théâtrales, il faut absolument que le peintre de décorations soit fort versé dans les règles de la perspective linéaire et aérienne. Il trace par des opérations géomé-

triques et certaines, des lignes inclinées, que le spectateur placé au véritable point de vue prendra pour des lignes droites ; il emploie des diminutions graduelles de plans qui donneront l'idée d'une étendue, d'une distance qui n'existent pas ; et dans quelques toises auxquelles il est borné, il représente ainsi souvent des espaces très-étendus, et quelquefois indéfinis. Les moyens que le peintre met en usage, sont les couleurs en détrempe et les lumières dont il dispose. Il choisit la couleur en détrempe, parce qu'elle est d'un usage prompt et qu'elle n'offre point de luisant. On distingue deux sortes de lumières également nécessaires aux décorations, pour qu'elles produisent l'illusion à laquelle on les destine. L'une de ces lumières est celle que le peintre suppose éclairer les objets qu'il représente. L'autre espèce de lumière est celle dont il éclaire réellement ses décorations, et le décorateur a sous ce rapport un grand avantage sur le peintre de tableaux, en multipliant et en combinant à son gré le nombre et la force des lumières cachées dont il éclaire son ouvrage. L'intérêt que les administrations des spectacles ont de contenter les spectateurs, fait qu'elles sacrifient aux acteurs et aux spectateurs la perfection du tableau de la scène, en éclairant plus qu'il ne faudroit l'intérieur de la salle. Une autre difficulté plus grande encore vient de la liaison des deux arts unis au théâtre. Par l'illusion de la perspective, par la dégradation des couleurs et l'effet des lumières, le décorateur réussit à multiplier les plans de la scène ; mais il est hors de son pouvoir de soumettre aux mêmes illusions les mesures, les dimensions des personnages vivans, qui, dans une scène, parcourent le théâtre depuis son premier plan réel jusqu'à son dernier, et détruisent ainsi sans cesse le prestige des distances feintes qu'a créées le peintre. En effet, l'acteur sur le devant de la scène, établit les idées que le spectateur se forme d'après les apparences illusoires de la scène ; et comme le peintre a pris les dimensions de l'acteur placé sur ce premier plan pour base des objets qu'il a représentés sur le devant de la scène, tout est d'accord, tant que l'acteur ne s'éloigne que peu des bords de l'avant-scène. Mais, s'enfonce-t-il dans le théâtre, cet acteur, dont les dimensions sont peu changées aux regards du spectateur, et qui ne peut éprouver les diminutions que la couleur et les lumières font éprouver aux objets fixes des décorations, détruit l'illusion quelquefois au point que, lorsqu'il se trouve sur les derniers plans, il est plus grand que les rochers, les portes, les arbres, etc. qui y sont représentés. Pour obvier à ces inconvéniens, il faut donc que le décorateur ne donne pas trop d'étendue à la scène qu'il suppose ; que l'auteur, de son côté, évite de faire agir et parler ses personnages trop loin et trop long-temps sur les plans reculés, et que les acteurs enfin se rapprochent le plus qu'il est possible de l'œil des spectateurs.

Comme le peintre de décoration est souvent obligé de décorer les places et les édifices de statues, il doit aussi savoir bien dessiner la figure, et bien imiter le goût antique, pour ne pas placer dans une ville de l'ancienne Grèce des statues maniérées ou estropiées. Il doit peindre avec un égal talent l'architecture et le paysage, puisque ce sont des paysages et des bâtimens qui forment les décorations. Une couleur brillante, une bonne entente du clair-obscur, l'art de ménager de belles masses d'ombres et de lumières, sont chez lui des qualités nécessaires, puisqu'il doit moins parler à l'ame que plaire aux yeux. Sa gloire ainsi que ses œuvres sont de courte durée ; il faut

donc qu'il ait plutôt les qualités qui décident promptement les suffrages, que celles qui ne gagnent l'estime qu'après avoir été mûrement appréciées par la réflexion.

Pour qu'une décoration mérite d'être admirée, il ne suffit pas qu'elle soit bien peinte et d'un bon effet, il faut encore qu'elle soit convenable aux événemens qui doivent se passer dans le lieu qu'elle représente, et conforme au style, au goût, aux mœurs et aux usages du peuple chez lequel l'action est censée se passer; c'est une attention que n'ont pas souvent les décorateurs; principalement ceux de l'Opéra, qui commettent le plus souvent à cet égard des fautes impardonnables. *Voy.* Costume.

Agatharchus est regardé comme le plus ancien peintre de décorations; Servandoni est parmi les modernes celui qui s'est fait le plus de réputation.

Décorer; ce terme embrasse tout ce qui appartient aux ornemens, aux embellissemens de toute espèce qui peuvent se trouver dans les ouvrages des arts relatifs au dessin. On dit décorer une ville, un temple, un palais, un appartement, un vase, un livre, un meuble; on dit même au figuré, *décorer* un homme. Pour bien décorer il faut avoir spécialement égard aux relations naturelles des choses entre elles, à leurs rapports particuliers, et d'une manière subordonnée aux conventions établies des mœurs et des usages. Plus la manière dont on décore s'accorde avec les convenances et les conventions, plus les choses seront décorées conformément à la raison et au bon goût. L'artiste doit avoir soin de se rapprocher toujours de la simplicité, et d'éviter la complication ou la recherche, c'est-à-dire le *maniéré*. Cela n'exclut cependant ni l'élégance, qui exige elle-même qu'on ne charge pas mal-à-propos les objets qu'on décore, ni la variété, car la nature est à-la-fois simple et variée. C'est ainsi que plus la décoration d'une ville concourt à la commodité de ses habitans, plus elle approche de la perfection qu'elle peut avoir.

Découpé, en peinture, ce mot désigne une sécheresse de contours, ou bien une crudité de tons, par l'effet desquelles un objet, une figure, un groupe se détachent du fond du tableau plus qu'ils ne paroîtroient se détacher dans la nature. Les objets imités par l'artiste peuvent paroître découpés et tranchans, ou par une sécheresse de trait, ce qui peut quelquefois provenir du trop grand desir de se montrer dessinateur exact, ou bien par le contact peu ménagé de couleurs discordantes, et quelquefois difficiles à accorder, ou par des ombres trop prononcées, ou quelquefois encore par les changemens qui arrivent aux couleurs, et qui sont occasionnés par leur nature physique et par l'effet du temps. Ce dernier accident est quelquefois indépendant du peintre; mais souvent il provient aussi du peu de soin qu'il met à bien choisir et à bien employer ses couleurs. La nature des couleurs qu'on emploie pour imiter l'ombre contribue le plus souvent à ce défaut. Les bruns et les noirs dont se sert le peintre *poussent*, comme disent les artistes, c'est-à-dire, deviennent de plus en plus foncés. Si pour former ses ombres, l'artiste emploie certaines couleurs plus sujettes à ce changement, le défaut s'accroît avec le temps, et les objets peints avec des couleurs claires qui quelquefois s'affoiblissent au lieu de devenir plus opaques, deviennent plus découpés qu'ils ne l'auroient été sans cette négligence.

Decursio; ce mot se lit sur plusieurs médailles de bronze de Néron, dont le type offre deux cavaliers courant, dont l'un tient une haste, l'autre une enseigne mili-

taire ; ou bien l'empereur à cheval, étant précédé et suivi d'un soldat, l'un tenant la haste, l'autre une enseigne militaire. Ce mot *décursio* désignoit une cavalcade, une évolution à cheval ou une guerre simulée, que Néron aimoit beaucoup à faire exécuter à la garde Prætorienne, et dont Suétone, Dion Cassius et d'autres auteurs font mention. Il y avoit aussi des décursions de biges et de quadriges dans le cirque à l'occasion des jeux publics; celles-ci se voient aussi sur plusieurs contorniates.

Decussis; nom de la monnoie romaine en bronze qui valoit dix as, et qui portoit à cause de cela la marque x. Le type des décusses offroit la tête de Pallas, une proue de vaisseau, une victoire dans un bige en course: on y lit souvent le mot Roma.

Dédain (le); Winckelmann pense qu'on pourroit l'exprimer par une figue, du moins dans les pays chauds, où ce fruit croît en abondance; car on disoit proverbialement: «je ne l'estime pas plus qu'une » figue; cela ne vaut pas une figue». Le célèbre Alexandre Tassoni se fit peindre, tenant une figue à la main; ce qui devoit indiquer que les services rendus aux grands ne lui avoient pas valu le prix d'une figue. Cette allégorie nous paroît extrêmement forcée et inintelligible.

Dédalien. *Voy*. Dædalien.

Dédicace; les Grecs et les Romains avoient l'usage de dédier les monumens publics et privés de toute espèce, aux divinités. Titus fit une dédicace solennelle du célèbre amphithéâtre connu sous le nom de colisée (*Voyez* Amphithéatre, Colisée). On gravoit sur les frontispices des monumens romains, le nom de celui qui les avoit dédiés. C'est ainsi entr'autres qu'on lit encore celui d'Agrippa sur la frise extérieure du panthéon. C'étoit un grand honneur d'être choisi pour faire la dédicace d'un monument important. Le seul avantage qui ait manqué à la fortune de Sylla, dit Tacite, est de n'avoir pu dédier le capitole. Ce bonheur fut réservé à Lutatius Catulus. Les usages de la dédicace ont passé dans le culte catholique, avec presque toutes les cérémonies païennes qui n'ont pas même souvent changé de nom. Les églises sont dédiées à quelque saint, et c'est ordinairement ou sous le porche du temple, ou aux deux côtés intérieurs de la porte d'entrée, que se placent les inscriptions qui font mention de la dédicace.

Déduction; suite de notes montant diatoniquement, ou par degrés conjoints. Ce terme n'est en usage que dans le plain-chant.

Défaut. Il n'y a eu aucun maître, quelque grand qu'il ait été, il n'y a même eu aucun ouvrage de l'art en particulier qui n'ait eu des défauts. Mais si un jeune artiste veut excuser par-là les défauts qui se trouvent dans ses ouvrages, on pourra lui prédire qu'il n'aura jamais les grandes qualités sur lesquelles est fondée la réputation de ces grands maîtres.

Dégénération des arts. L'expérience a prouvé que les arts languissent plus ou moins long-temps dans l'enfance; mais dès qu'ils sont parvenus à l'âge de la force, ils se montrent dans toute leur énergie, et quoique dans la suite ils fassent encore des acquisitions en différentes parties, ils restent cependant au-dessous d'eux-mêmes, au-dessous de ce qu'ils ont été, en un mot ils *dégénèrent*. On ne peut nier que les artistes anciens étoient supérieurs aux modernes, et que ceux du seizième siècle ont été également supérieurs à ceux de notre temps. On ne sauroit assigner la véritable cause de cette dégénération, si ce n'est que les grands artistes modernes se sont formés en copiant les sublimes modèles que nous a

laissés l'antiquité, et que les modernes se sont contentés d'imiter les artistes du seizième siècle, et qu'ainsi l'art a dû nécessairement s'affoiblir graduellement.

DÉGRADATIONS. *V.* COULEURS, TONS, ADOUCIR.

DÉGRADATION DES COULEURS. *Voy.* DÉGRADER.

DÉGRADER, terme de peinture; c'est diminuer les tons de couleur, les lumières et les ombres, suivant les divers degrés d'éloignement. Cette partie si essentielle au peintre, dépend de la perspective, qui est l'art de représenter sur un plan, les objets, selon la différence que l'éloignement y apporte.

DEGRÉ; différence de position ou d'élévation qui se trouve entre deux notes placées dans une même portée: sur la même ligne ou dans le même espace, elles sont au même degré. Si deux notes se suivent diatoniquement, de sorte que l'une étant sur une ligne, l'autre sorte dans l'espace voisin, l'intervalle est d'un degré, de deux si elles sont à la tierce, de trois si elles sont à la quarte, de sept si elles sont à l'octave. Ces degrés diatoniques ou simplement degrés, sont encore appelés *degrés conjoints* par opposition aux *degrés disjoints* qui sont composés de plusieurs *degrés conjoints*. Par exemple, l'intervalle de *seconde* est un degré conjoint, mais celui de *tierce* est un degré disjoint, composé de deux degrés conjoints, et ainsi de suite.

DÉGROSSIR; c'est donner à un ouvrage la première façon, et le disposer à recevoir les autres qui le conduisent à sa perfection. On *dégrossit* la pierre et le marbre avec des ciseaux et des maillets; le fer, au carreau et à la lime; le bois de charpente avec la cognée et la hache.

DELIAQUE (argent). *V.* DÉLOS.

DELIAQUES (vases). *V.* DÉLOS.

DÉLICAT, DÉLICATESSE; ces mots désignent en général ce qui est opposé à la force. La délicatesse peut convenir à une miniature, à un petit tableau, qui doit être considéré de fort près, et dans lequel l'auteur a voulu plaire par un pinceau délicat. On loue un tableau de fleurs, en disant qu'il est peint *délicatement*, que la touche en est délicate. Le *soigné* n'est pas toujours *délicat;* mais le *délicat* est toujours *soigné*. *Voy.* SOIGNÉ.

DELIQUIÆ; terme employé par Vitruve pour désigner les chevrons qui forment les arestiers des croupes des combles, et rejettent l'eau d'un côté et de l'autre, tandis que les *colliquiæ* recueillent les eaux dans les noues.

DÉLOS; cette île de la mer Ægée étoit célèbre dans l'antiquité par le grand nombre de ses artistes, et par l'école qui y étoit établie. Pline dit que le bronze de Délos étoit très-célèbre, et qu'on y fabriquoit beaucoup d'ouvrages en métal: on vantoit aussi l'argent de Délos; différens meubles et ustensiles, et même des statues de dieux, d'hommes et d'animaux, étoient de ce métal. La statue de Jupiter tonnant au capitole étoit de bronze de Délos. Cicéron, dans son discours pour Roscius, fait beaucoup d'éloges des vases de Délos et de Corinthe.

DELUBRUM; quelques antiquaires veulent que le *delubrum* ait été une espèce particulière de monument religieux distinct, ou par la forme et la proportion, ou par la consécration. Les autres prétendent que le delubrum n'étoit qu'une partie du temple, que c'étoit l'endroit le plus retiré, le plus saint, celui où étoit placée la statue de la divinité: ces distinctions se perdirent par l'usage, et on emploie indifféremment les mots *delubrum* et *templum* l'un pour l'autre. Plusieurs petites *ædes*, réunies sous un même toit, dit Ausonius le commentateur de Cicéron, ont été appelées *delubrum*. *Servius* rapporte que le mot

delubrum dérive du mot latin *liber*, mot qui signifie dans ce sens une statue grossièrement ébauchée, un tronc à peine ébauché. L'étymologie de Varron paroît être la plus naturelle; selon lui *delubrum* signifie l'endroit le plus retiré, le plus saint d'un temple.

DÉMANCHER; c'est sur les instrumens à manche, tels que le violoncelle, le violon, ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu. Le compositeur doit connoître l'étendue qu'a l'instrument sans *démancher*, afin que quand il démanche, cela se fasse d'une manière praticable.

DEMI-JEU, A-DEMI-JEU, ou simplement A-DEMI; termes de musique instrumentale qui répondent à l'italien, *sotto voce*, ou *mezza voce*, et qui indiquent une manière de jouer qui tient le milieu entre le fort et le doux.

DEMI-LUNE, est un plan en portion circulaire qui donne plus d'étendue à la face d'un bâtiment, ou qui en facilite l'entrée dans une rue étroite. C'est aussi une portion circulaire dont on se sert pour terminer un parterre.

DEMI-MESURE; espace de temps qui donne la moitié d'une mesure. Il n'y a proprement de *demi-mesure* que dans les mesures dont les temps sont en nombre pair; car dans la mesure à trois temps, la première *demi-mesure* commence avec le temps fort, et la seconde à contretemps; ce qui les rend inégales.

DEMI-MÉTOPE, est la moitié d'un *métope* qui se trouve aux angles rentrans ou saillans de la frise dorique. *Voy.* MÉTOPE.

DEMI-PAUSE; caractère de musique qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une demi-mesure à quatre temps, ou d'une blanche. Comme il y a des mesures de différentes valeurs, et que celle de la demi-pause ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une mesure que quand la mesure entière vaut une ronde, à la différence de la pause entière qui vaut toujours exactement une mesure grande ou petite.

DEMI-SOUPIR; caractère de musique qui marque un silence dont la durée est égale à celle d'une croche ou de la moitié d'un soupir. *Voy.* SOUPIR.

DEMI-TEINTE; chaque couleur peut se diviser en *nuances* ou *teintes*, et les teintes se peuvent subdiviser encore. Toutes les teintes peuvent aussi, suivant l'emploi qu'en fait l'artiste, prendre le nom de *demi-teinte*, lorsqu'elles servent dans l'harmonie du tableau de passage d'un ton à un autre. En *général*, tout passage ou liaison entre deux couleurs qui sembleroient *dures* si elles se touchoient, peut donc être nommé *demi-teinte*, parce qu'il en produit l'effet. Plus un ouvrage de peinture est destiné à être vu de près, plus les dégradations, les demi-teintes doivent être multipliées.

DEMI-TEMPS; valeur qui donne exactement la moitié d'un temps. Il faut appliquer au demi-temps ce que j'ai dit de la demi-mesure par rapport à la musique.

DEMI-TON; intervalle de musique valant à-peu-près la moitié d'un ton. *Voy.* SEMI-TON.

DEMOISELLE. *V.* DAMOISELLE.

DÉMONS. Les premières idées claires sur l'opinion que les anciens avoient des démons se trouvent dans un passage d'Hésiode; il en fait des êtres intermédiaires entre les dieux et les hommes, et il donne également le nom de démons aux hommes morts pendant l'âge d'or. Ce mot avoit donc alors déjà deux significations. Il désignoit d'abord un être d'une nature particulière, et intermédiaire entre la divinité et les hommes, ensuite l'ame d'un héros mort. Parmi ces derniers on établissoit encore différentes classes;

car on distinguoit les ames des héros du second âge, qu'on désignoit sous le nom d'esprits souterrains, et auxquels on attribuoit probablement un degré moins considérable de pouvoir et de félicité. Dans Homère on trouve des idées semblables. Dans ses poëmes, les dieux eux-mêmes viennent sur la terre. Les philosophes ont fréquemment employé cette croyance des démons; les poëtes l'ont fait plus rarement. *V.* mon Dictionn. Mythologique au mot Génie.

Parmi les chrétiens, le mot de *démons* a été employé exclusivement pour désigner des êtres malfaisans d'une nature particulière, et auxquels on attribuoit souvent une très-grande influence sur la destinée des hommes. Dès-lors les artistes ont été souvent dans le cas de les figurer dans leurs ouvrages; mais ils ne l'ont pas toujours fait avec le même discernement qu'on remarque avec tant de plaisir dans les ouvrages des artistes grecs, lorsqu'ils avoient à figurer de ces êtres allégoriques. Rien de plus ridicule et souvent de plus dégoûtant, que les pieds de cheval, la queue, les cornes, les griffes, en un mot l'ensemble de ces figures de démons qu'on voit souvent dans les tableaux même des plus grands maîtres. Ces figures bizarres ont pris naissance dans les siècles d'ignorance; c'est ainsi que les démons étoient représentés sur les bas-reliefs du tombeau de Dagobert à S. Denis, c'est ainsi qu'on les voit dans les vignettes d'anciens manuscrits de la Bible. Le costume des démons sur le théâtre de l'Opéra, et dans quelques petits spectacles, n'est pas mieux imaginé; ce qu'il y a même de ridicule, c'est que dans les spectacles on a appliqué les idées sur les figures des démons des chrétiens d'après les artistes modernes, à la représentation des démons qui tourmentent Psyché, Oreste, et d'autres personnages mythologiques; malheureusement ces figures de démons sont consacrées par l'usage pour tout ce qui tient à la religion chrétienne. Sur les démons qu'on peut admettre dans les représentations des faits de l'ancienne mythologie, *voyez* Furies.

Démosthènes (lanterne de). *V.* Choragiques (Monumens).

Dendrachates; les anciens appeloient ainsi les agathes herborisées: ce nom est dérivé d'achate et d'un mot grec qui signifie arbre. *Voy.* Agathe.

Dendrites; ce sont des pierres précieuses sur lesquelles la nature a représenté des plantes, des arbres, des fleurs ou des fruits. Parmi ces pierres, il y en a de très-recherchées, par l'art que le graveur a eu de profiter du jeu de la nature.

Denier, en latin *denarius*; nom d'une monnoie d'argent des Romains, appelée ainsi, parce que dans l'origine elle valoit dix as; c'est pourquoi il étoit marqué d'un X. Par la suite le denier d'argent équivaloit à 16 as; son poids étoit un peu plus fort que celui de la drachme d'Athènes; quelques auteurs cependant ont confondu les expressions de denier et de drachme. Le type d'un bige ou d'un quadrige qu'offrent plusieurs deniers, leur a fait donner les noms de *bigati* et de *quadrigati*. On les appeloit aussi quelquefois *victoriati*, parce qu'ils avoient souvent pour type une Victoire. Eisenschmid et Paucton ont fait des évaluations des anciennes monnoies.

Dent; on a travaillé les dents de différens animaux pour exécuter des ouvrages de l'art. Les canines supérieures de l'éléphant qui nous fournissent l'ivoire, ont été employées le plus fréquemment (*V.* Ivoire). Les dents de l'hippopotame ont été employées par les artistes depuis les temps les plus anciens. Pausanias rapporte qu'il y

avoit dans l'île de Proconnèse, aujourd'hui Marmara, une statue de Cybèle en or, dont le visage étoit de dents d'hippopotame, jointes ensemble. Cette statue fut ensuite transportée à Cyzique. Winckelmann qui la place à Tiryns ou Tyrynthe en Arcadie, la confond avec d'autres. Pausanias dit qu'on employa cette substance parce que l'ivoire manquoit. On ne s'en sert aujourd'hui que pour faire des dents postiches. Solin rapporte que les Bretons ornoient les poignées de leurs épées avec les dents de poissons de mer dont l'éclat imite celui de l'ivoire. Cet animal devoit être le mammifère souvent confondu avec les poissons, et qui est appelé *morse*, et vulgairement *vache marine*. Ses canines supérieures très-alongées, sont d'un ivoire blanc et compacte. On en fait encore aujourd'hui des poignées de sabre pour les Russes, les Polonois; on s'en sert encore pour faire des dents artificielles. Winckelmann parle d'un particulier à Rome qui possédoit une dent de loup sur laquelle sont figurés les douze grands dieux. Cet auteur croit que la dent de loup se conserve intacte dans la terre. M. Carlo Fea a déjà observé que c'est une erreur. En effet les dents du loup sont entièrement usées dans sa vieillesse. Les relieurs se servent sur-tout de la dent de loup pour polir. Elle est trop petite pour servir à la sculpture. Pausanias dit que la statue de Minerve Alea, qu'Auguste transporta de Cyzique dans le forum à Rome, étoit, selon les gardiens de ces curiosités, de dents de sanglier : il paroît qu'elle étoit d'ivoire.

Dentelées (médailles), en latin *numi serrati ;* par ces noms on désigne des médailles grecques et romaines dont la tranche est dentelée ou garnie de dents. Tout ce qu'on a dit jusqu'à présent sur les raisons qui ont pu engager à denteler ainsi la tranche des médailles, se réduit à des conjectures. Quelques auteurs ont pensé que c'étoit pour prévenir les entreprises des faux-monnoyeurs, qui ne couvroient le bronze qu'avec une légère feuille d'or ou d'argent. Si cette opinion est fondée quant aux deniers romains, du moins elle ne peut pas l'être quant aux médailles de bronze des rois de Syrie, car les faux-monnoyeurs ne contrefaisoient sûrement pas celles-ci, qui ne leur auroient offert aucun profit. Au reste cette précaution n'a pas dû empêcher les faux-monnoyeurs de faire de la fausse-monnoie dentelée ; on en conserve dans le cabinet de Vienne. Sous les empereurs romains on ne trouve plus de deniers dentelés, mais il y en a fréquemment parmi les deniers consulaires ; Eckhel pense que les plus anciens remontent à l'an de Rome 564. Peut-être que l'usage des Romains a introduit aussi dans d'autres contrées la mode de denteler leurs monnoies. Selon Tacite, les Germains recherchoient les vieilles monnoies des Romains, et les deniers consulaires dentelés, qu'ils regardoient comme de meilleur alloi que les monnoies frappées sous les empereurs.

Denticules. Ce sont des formes coupées en manière de dents qu'on taille sur un membre carré de la corniche ionique ou corinthienne. Vitruve affecte l'emploi des denticules à l'ordre ionique; les espaces qui sont entre les denticules sont appelés Métopes (*V.* ce mot). « Dans les édifices grecs, dit Vitruve, on n'a jamais mis des denticules au-dessous des mutules. Les anciens n'ont pas mis de denticules aux frontons, ils ont préféré de faire les corniches unies ». Ces préceptes de Vitruve ont trouvé des contradicteurs : on voit au temple de Jupiter tonnant et à plusieurs autres monumens qui sont devenus des ouvrages classiques,

des denticules taillées au-dessous des modillons. On dispose ordinairement les denticules de façon que l'axe de la colonne passe par le milieu d'une dent. On donne à la largeur d'une dent trois minutes d'un module, et quatre à sa hauteur; la largeur du métope ou de l'intervalle entre deux denticules, est de deux minutes.

Dents de loup; c'est ainsi que nos modistes appellent des pointes qui servent d'ornement ou de bordure pour les vêtemens. On voit de pareilles dents de loup sur les vêtemens des furies, sur la belle peinture du vase qui représente l'expiation d'Oreste, et qui est gravée sur la pl. 29 du 1er vol. de mes *Monumens inédits*.

Département; ce mot désignoit autrefois la distribution d'un plan et la description des chambres dont un bâtiment est composé. Aujourd'hui il se dit des parties d'un édifice destiné à quelqu'usage particulier, comme le *département des écuries*, le *département des domestiques*, etc.

Dépense; pièce du département de la bouche près des cuisines, où l'on serre les provisions et les restes de table. On l'appelle aussi *office* ou *garde-manger*. On appelle *dépense d'eau* la quantité d'eau qui s'échappe par un orifice.

Désaffleurer. On dit qu'une porte, une croisée désaffleurent le nu d'un mur, lorsque l'une des deux est relevée de quelques lignes.

Désassembler. C'est séparer deux pièces de bois de charpente qui ont été jointes ensemble.

Descendre. C'est baisser la voix, c'est faire succéder les sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas.

Descente; voûte rampante qui couvre une rampe d'escalier, comme la descente d'une cave. On donne aussi ce nom à la rampe de l'escalier.

Description. Récit de tout ce qu'une chose peut offrir d'intéressant et de curieux : on joint quelquefois au discours la représentation des choses décrites, telles sont les descriptions de Rome, de Paris; les descriptions de palais, de fêtes publiques, etc.; celles de plusieurs collections de tableaux, de statues, de gravures. Les descriptions pour être bien faites, doivent être justes, précises, n'indiquer que ce qui mérite véritablement la peine d'être distingué : elles différent des catalogues (*Voy.* ce mot), en ce que ceux-ci ne sont qu'une simple nomenclature des objets : pour faire une bonne description des objets d'art, il faut connoître toutes les parties de l'art et les sciences qui y ont rapport. *Voy.* Cabinet, Collection, Dactyliothèque, etc.

Dessin (*V.* Dessiner); en architecture, on appelle ainsi la représentation géométrale ou perspective d'un projet, d'un édifice, d'un monument quelconque. La connoissance des dessins exige beaucoup de capacité, et dépend sur-tout d'une grande habitude. On appelle *dessin arrêté* (en architecture), celui dont on cotte les mesures pour l'exécution, et en conséquence duquel se font les devis et marchés pour chaque nature d'ouvrage; *dessin au trait*, celui qui est tracé seulement au crayon ou à la plume, sans aucun lavis et sans ombre; *dessin colorié*, celui où l'on fait entrer les couleurs qui doivent être employées dans le grand ouvrage dont il devient l'esquisse pour en voir l'effet; le *dessin estompé* est celui dont les ombres sont fondues avec du crayon mis en poudre, en sorte qu'il ne paroisse aucune ligne sensible; le *dessin grainé*, celui dont les ombres faites avec le crayon ne sont ni hachées, ni estompées, mais composées de petits traits et de points; le *dessin haché*, celui dont les ombres sont exprimées par des lignes sensibles du crayon ou de la plume; le *dessin lavé*, celui dont les ombres sont faites au pin-

ceau avec quelque liqueur; le *dessin aux trois crayons*, celui exécuté avec des crayons de différentes couleurs. *Voy.* CRAYONS.

En musique, on appelle *dessin*, l'invention et la conduite du sujet, la disposition de chaque partie, et l'ordonnance générale du tout. L'unité doit régner dans le chant, dans le mouvement, dans le caractère, dans l'harmonie et dans la modulation. C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une seule proportion entre toutes les parties, que consiste la perfection du *dessin*. Cette idée du dessin général d'un ouvrage, s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose : ainsi l'on dessine un air, un duo, un chœur.

DESSINATEUR; celui qui fait des dessins au crayon, à la plume, à l'estompe, au lavis. On donne plus particulièrement ce nom à celui qui se consacre par état à faire des dessins. On dit d'un peintre qu'il est *dessinateur* quand il a une bonne manière de dessiner. *V.* DESSINER.

DESSINER; c'est faire des dessins à la plume, au crayon, au lavis, etc.; étudier la nature ou des imitations de la nature par la voie du dessin. Selon Lairesse et Raphaël Mengs, les élèves doivent commencer par dessiner des figures géométriques sans le secours de la règle et du compas, pour acquérir la justesse du coup-d'œil, qui seule conduit à dessiner correctement; et pour leur communiquer ainsi en même temps les premiers élémens de géométrie, si utiles aux artistes. Cette méthode géométrique ne nuit pas, selon Mengs, à l'élégance, qui consiste dans la grande variété des lignes courbes et des angles. L'élève doit s'exercer ensuite à tracer des contours d'après de bons dessins, et apprendre à connoître les proportions du corps humain que le maître devra lui démontrer d'après celles des meilleurs antiques. Quand l'élève sait dessiner des contours avec franchise, il pourra relever ses dessins par le clair-obscur, c'est-à-dire, les accompagner d'ombres et de lumières. Des leçons d'anatomie et de perspective le prépareront à dessiner d'après nature. Il est essentiel de dessiner une figure dans ses véritables proportions; il ne faut pas, par exemple, commencer par dessiner la tête pour finir par les dernières extrémités, sans se faire d'abord une division méthodique. Soit qu'on copie une figure dans sa grandeur naturelle, soit qu'on la réduise à une proportion différente, il faut d'abord tracer la ligne d'à-plomb de cette figure, et ensuite fixer par des points et des lignes la grandeur qu'on veut donner à l'une de ses parties. La proportion de cette partie servira d'échelle et de point de comparaison pour les autres, et on marquera ces différentes divisions jusqu'au bas de la figure. La ligne perpendiculaire d'à-plomb servira à s'assurer qu'on ne fait pas perdre à la figure son équilibre, et à remarquer combien les différentes parties s'écartent de cette ligne.

Dans l'art du dessin, il s'agit moins de montrer de l'adresse que de l'exactitude; on fera bien de multiplier toutes les précautions qui peuvent tenir lieu d'échelle, d'à-plomb, de compas, de carreaux. Après s'être bien assuré des places qu'occupent les différentes parties des figures en hauteur et en largeur, et les avoir déterminées par des lignes et des points, il faut avoir soin de ne point charger et de ne point altérer le contour en le traçant. Le premier défaut conduit à la pesanteur, le second à la maigreur, et tous deux éloignent également, mais en sens contraire, de la justesse.

DESSINER, en musique, signifie faire le dessin d'une pièce ou d'un morceau de musique.

Dessus; la plus aiguë des parties de la musique, celle qui règne au-dessus de toutes les autres. C'est dans ce sens qu'on dit dans la musique instrumentale, *dessus de violon*, *dessus de flûte* ou de *haut-bois*, et en général *dessus de symphonie*. Dans la musique vocale, le dessus s'exécute par des voix de femmes et d'enfans. Le dessus se divise ordinairement en premier et second, et quelquefois même en trois. La partie vocale qui exécute le second *dessus*, s'appelle *bas-dessus*, et l'on fait aussi des récits à voix seule pour cette partie. *Voy*. Contre.

Dessus-de-porte; terme qui appartient à tout objet de décoration ou d'ornement placé au-dessus du chambranle d'une porte. On n'applique ces ornemens qu'aux portes des intérieurs des édifices. Ils sont ou des lambris, ou des panneaux, ou des tableaux, ou des bas-reliefs, ou des cadres. Ces objets doivent être en proportion avec les chambranles des portes, et en rapport avec la décoration générale de l'intérieur. Comme en général les peintures destinées à être mises au-dessus des portes, sont exécutées par des artistes médiocres, que ce sont plutôt des décorations que des tableaux, on est convenu d'appeler, en signe de mépris, *dessus-de-porte*, les mauvais tableaux.

Destin. On trouve, selon Winckelmann, le destin désigné allégoriquement sur une pierre gravée. Lachésis, une des Parques, tenant à la main le fuseau qui lui sert à filer la trame de la vie humaine, est assise sur un masque comique qui sert à indiquer les scènes risibles et futiles qui se jouent sur le théâtre de la vie humaine; devant cette Parque est un masque tragique qui signifie les événemens les plus importans de la vie, parce que la tragédie ne met que des héros sur la scène.

Destringens, c'est-à-dire *s'essuyant*, nom technique que les anciens artistes paroissent avoir donné à toutes les figures d'athlètes, débarrassant avec le strigil leur corps de la sueur et de la poussière qui s'y étoient fixées pendant les exercices gymnastiques. Une pareille figure étoit désignée par les Grecs sous le nom d'Αποξυομενος. Pline parle d'une statue dans cette attitude, exécutée par Polyclète, et d'une autre faite par Lysippe. Marcus Agrippa avoit placé cette dernière dans ses jardins, Tibère la fit transporter dans ses appartemens, mais les murmures du peuple l'obligèrent à la faire replacer où elle avoit été. On lit mal-à-propos dans quelques ouvrages, *distringens*.

Desultores; on appeloit ainsi chez les Romains, des sauteurs tels que nous en avons encore aujourd'hui, qui s'étoient exercés à sauter d'un cheval sur un autre au milieu de la course la plus rapide. Quelquefois ils n'avoient que deux chevaux, mais quelquefois aussi quatre et jusqu'à six qu'ils faisoient courir de front, et ils sautoient du premier au 4ᵉ ou au 6ᵉ. Sur un denier de la famille Marcia, on voit un pareil desultor avec deux chevaux. Les Scythes, les Arméniens et les Indiens étoient de très-habiles desultores. Quand le cheval qu'ils montoient étoit las, ils sautoient avec beaucoup d'adresse sur le cheval de main qu'ils conduisoient. Les Grecs et les Romains prirent cet usage de ces peuples, et firent paroître des *desultores* dans les jeux publics, sur-tout dans les pompes funèbres. Les chevaux dressés à cet exercice étoient appelés *equi desultorii*.

Desultorii equi. *Voy*. Desultores.

Détaché. Ce mot, pris substantivement, désigne un genre d'exécution par lequel, au lieu de soutenir les notes durant toute leur valeur, on les sépare par des silen-

ces pris sur cette même valeur. Le *détaché* tout-à-fait bref se marque sur les notes par des points alongés.

DÉTACHER, se dit en peinture lorsqu'il n'y a point de confusion entre les objets représentés dans un tableau. Le peintre doit détacher ses figures. Les objets se détachent par le plan, par la couleur propre, par la perspective aérienne, et par le clair-obscur. On détache un objet clair en le distribuant de manière qu'il soit opposé à un objet brun.

DÉTAILS; on appelle ainsi les petites parties des objets, que l'art néglige ordinairement et avec raison, parce qu'elles ne sont pas même apperçues dans la nature, à moins qu'on ne veuille y faire une attention expresse, et qu'on ne s'en approche assez pour être en état de les examiner. L'artiste doit se tenir assez éloigné de son modèle pour l'embrasser en entier d'un seul coup-d'œil : il ne doit donc pas représenter ce qu'il n'a pu voir lui-même sans trop s'approcher. Lorsque l'artiste représente le corps humain, il doit donner aux différentes parties, ce qui les rend capables de faire les actions auxquelles elles sont destinées, et il ne doit pas offrir les petites parties qui ne sont pas les causes, mais plutôt les effets des mouvemens; telles sont les rugosités que la fréquence des mouvemens et le desséchement des parties charnues causent à la peau. Ce sont des commencemens de dégradations de l'économie animale, qui amèneront la cessation de la vie et du mouvement: L'artiste est sans doute obligé quelquefois d'imiter ces dégradations pour représenter la vieillesse. Mais dans ces détails même, le peintre d'histoire, l'artiste qui ne s'occupe que du grand, négligera les rides subordonnées, les plis de la peau, qui, dans les vieillards, croisent les grandes rides; dans le visage, par exemple, il ne rendra que les rugosités, qui par l'âge sont presque devenues de grandes formes, et dont on apperçoit déjà le principe dans la force de l'âge viril. Enfin il montrera de la vieillesse ce qui la rend vénérable, et non ce qui l'annonce décrépite.

La beauté des contours consiste dans une ligne continue, ondoyante, toujours tendante à la rondeur, et toujours empêchée d'y parvenir par des méplats. La beauté de cette ligne se perdroit, si elle étoit sans cesse interrompue par les petites formes, les petits plis, enfin les petits *détails* qu'on a appelé si énergiquement les pauvretés, les misères de la nature, parce qu'ils annoncent la misère humaine et la mort qui nous menace. Pour que les formes aient la plus grande beauté, il faut qu'elles aient le plus de grandeur que leur permet leur proportion respective : de petites formes, de petits détails interrompant sans cesse cette grandeur, anéantiroient en même temps la beauté.

Les détails dans les accessoires nuisent à l'impression que doit causer l'ensemble. Si l'artiste charge un vase, un autel, etc. d'ornemens, de dorures, de bas-reliefs et d'autres détails bien terminés, l'attention du spectateur est par ces détails détournée des principaux objets de l'action; ou bien si l'artiste desire que le spectateur s'attache à l'action principale, il mérite le reproche de causer des distractions par ces détails. Aussi voyons-nous que dans les beaux monumens de l'antiquité les détails sont très-peu soignés, et que les artistes se sont de préférence attachés à l'action et aux figures principales. Les grands artistes de l'antiquité n'ont même pour la plupart fait qu'esquisser les objets de détails; ils les ont regardés seulement comme des indications du sujet, des espèces d'étiquettes qui ne méritoient pas une attention parti-

ticulière. Phidias nous semble cependant n'avoir pas connu cette règle ou s'en être affranchi, à en juger par la multitude d'ornemens exécutés d'une manière admirable et dont il avoit surchargé toutes les parties de ses statues ; c'est sur-tout dans les peintures des vases que l'on observe le peu d'attention que les artistes grecs donnoient aux détails. Le Poussin, parmi les modernes, peut être cité comme un modèle sur ce point. S'il met de l'architecture dans ses tableaux, elle lui procure de belles masses; elle laisse reposer l'œil, et ne l'attire point par des ornemens déplacés. S'il représente des figures majestueusement vêtues, c'est par la beauté des plis qu'il indique celle de l'étoffe, et il se garde bien de la charger de fleurs et de broderies. Toute partie accessoire qui se fait trop remarquer arrête l'attention et détruit l'unité. Dans l'enfance de l'art, les peintres copient avec soin les détails ; c'est le premier effort d'un art qui n'ose abandonner un instant la nature et qui l'imite sans principes et sans choix. L'art, dans sa force, ne s'attache qu'au grand, et néglige tout ce qui peut l'en écarter ou l'en distraire. Mais quand les arts ont atteint à la perfection qu'accompagne toujours le grand et le simple, si l'on en revient à l'imitation des petits détails, c'est un signe de décadence qu'on peut comparer à l'enfance des vieillards.

En architecture, on se sert du mot *détail*, par opposition au mot *ensemble*, pour exprimer toutes les parties, soit de la modinature, soit de l'ornement, qui, sans constituer le mérite essentiel d'un ouvrage, ajoutent beaucoup à sa perfection par leur bon choix et leur judicieux emploi. L'édifice qui ne brilleroit que par l'exécution des détails, n'auroit qu'un éclat passager. C'est par la conception de l'ensemble, par l'ordonnance et la composition des masses que l'architecte doit chercher les véritables moyens qui produisent le grand effet d'un monument. Les détails cependant ne sont pas à négliger absolument, parce que le spectateur d'un édifice après avoir examiné l'ensemble, revient naturellement sur les détails. Beaucoup d'édifices gagneroient infiniment par la suppression de détails vicieux qu'ils renferment.

Dans l'art de bâtir on distingue deux espèces de *détails ;* les uns ont rapport à la forme des parties d'un édifice ; ce sont des dessins en grand et des développemens qui servent à guider les ouvriers dans l'exécution des ouvrages dont ils sont chargés ; ces détails indiquent par des cottes les dimensions de toutes les parties, et par des notes la nature des matériaux, et la manière dont ils doivent être façonnés et employés. L'autre espèce de détails sert à évaluer les ouvrages faits ou à faire ; ils se composent de la qualité et de la quantité des matériaux et des différentes opérations nécessaires pour les mettre en œuvre.

Détonner ; c'est sortir de l'intonation, c'est altérer mal-à-propos la justesse des intervalles, et par conséquent chanter faux.

Détrempe ; c'est une manière de peindre avec des couleurs broyées à l'eau et à la colle, qu'on emploie sur le plâtre, le bois, la peau, le papier : on s'en sert pour les décorations de théâtre. Cette manière de peindre est la plus ancienne ; les peintures des temples ægyptiens, celles qui ornent plusieurs bas-reliefs d'une grande antiquité trouvés dans l'Italie, sont en détrempe. Les peintures en détrempe se conservent long-temps lorsqu'elles sont à couvert des injures de l'air. Les couleurs en sont vives et ne changent point ; leur effet est d'autant plus éclatant qu'elles sont exposées à une plus grande lumière ; elles

n'ont pas le luisant désagréable de l'huile et ne noircissent pas aussi facilement, mais l'impression de l'air et de l'eau peut facilement les effacer. *Voy.* Huile.

Deuil; la manière de porter le deuil chez les anciens, étoit de s'abstenir de toute parure, des bijoux, etc. de plusieurs jouissances, telles que le bain et la bonne chère: chez la plupart des nations nous trouvons aussi la coutume de porter des habits lugubres ou de deuil. Chez les Grecs, et pendant le temps de la république chez les Romains, ces habits étoient de couleur noire, ou plutôt d'un brun très-foncé, car il est très-probable que la couleur tout-à-fait noire n'a pas été employée par les anciens à la teinture. Sous les empereurs, les dames romaines portoient le deuil en habits blancs, et en déposant tous les bijoux. Les hommes au contraire conservèrent toujours l'usage de la couleur foncée dans le deuil; ils laissoient croître leurs cheveux et leur barbe, et ils quittoient les anneaux d'or ainsi que les marques de leur dignité; chez les Grecs c'étoit une marque de deuil de se couper les cheveux et la barbe. Dans les deuils publics on fermoit à Rome le *forum* et les lieux publics; c'est pourquoi on diminuoit quelquefois la durée. Selon Festus, les causes qui les faisoient abréger étoient la dédicace d'une ædes ou d'un petit temple, la clôture du lustre, l'accomplissement d'un vœu public; et quant aux deuils particuliers, la naissance d'un enfant, quelques honneurs accordés à la famille, le retour de captivité d'un père, d'un enfant, d'un époux, d'un frère, un mariage, la naissance d'un parent plus proche que celui dont on portoit le deuil, la célébration des mystères de Cérès, les Saturnales ou les jeux solennels mettoient un terme au deuil. Aux funérailles des magistrats romains, le deuil étoit indiqué par des faisceaux renversés. Les soldats tournoient la pointe de leur lance vers la terre: cet usage avoit également lieu en Grèce.

Devant; partie antérieure d'un monument, d'un ouvrage quelconque; c'est celle qui se présente la première. On dit: le devant d'un bâtiment, un devant-d'autel.

Devant-d'autel. *Voy.* Autel.

Devant de tableau; on nomme ainsi la partie antérieure du tableau, celle qu'il présente d'abord aux yeux pour les fixer et les attacher. Les peintres doivent bien représenter les objets qui sont sur les premières lignes d'un tableau, parce qu'ils attirent le plus les yeux du spectateur.

Devanture; c'est la face antérieure ou le parement d'un objet quelconque. On dit la devanture d'une maison, d'une alcove, d'une boutique. C'est aussi la ruellée du plâtre que les couvreurs mettent au pied d'une fourche de cheminée pour raccorder les tuiles ou ardoises.

Devanture de puits. *Voyez* Appui de puits, Mardelle.

Développement; nom que l'on donne aux dessins en grand de tous les profils, de toutes les faces et des parties d'un édifice.

Devins, on les désigne souvent par une branche de laurier, parce qu'Apollon avoit attaché à cet arbre le don de prédire l'avenir. Ce don qu'Apollon accorda à Cassandre, est indiqué par une branche de laurier qu'elle tient à la main dans une peinture d'Herculanum.

Devis; terme d'architecture-pratique par lequel on indique une description d'un ouvrage que l'on se propose de construire en décrivant la forme, les dimensions, les matériaux, et l'élévation de la dépense.

Devise; on appelle ainsi une métaphore qui représente un objet par

un autre avec lequel il a de la ressemblance. Pour faire une bonne devise, il faut chercher une image étrangère qui donne lieu à une comparaison juste, et c'est par-là qu'on doit juger de sa vérité ou de sa fausseté. Les devises sont vraies, quand elles contiennent une similitude métaphorique, et qu'elles se peuvent réduire en comparaison; elles sont fausses quand cela leur manque. La devise est un composé de figures et de paroles; et c'est en cela que la connoissance des devises appartient à l'art. On a donné à la figure le nom de *corps*, et aux paroles celui d'*ame*. Une devise n'est qu'ébauchée et imparfaite, lorsqu'elle ne contient qu'une figure sans parole qui la détermine et qui l'explique. Ces essais ou ébauches de devises sont de la plus haute antiquité. Les héros grecs plaçoient souvent sur leur bouclier une figure symbolique propre à désigner leur caractère ou le pays auquel ils appartenoient. Les héros thébains avoient un serpent pour indiquer qu'ils devoient leur origine aux dents d'un dragon, semées par Cadmus. Sur le cachet d'Auguste, on voyoit un sphinx, pour indiquer que les secrets de l'état doivent être des énigmes et des mystères.

On a prétendu que les devises qui ont un corps et une ame, c'est-à-dire, qui sont composées de figures et de paroles, étoient originaires de France; mais on en trouve des exemples dans l'antiquité. Æschyle nous en a conservé dans la description qu'il fait des boucliers des sept chefs armés contre Thèbes. Capanée a sur le sien un homme nu, armé d'un flambeau, et on y lit en lettres d'or : *je brûlerai Thèbes ;* celui d'Eteocle porte un guerrier qui escalade une tour, on y lit : *Mars même ne me repousseroit pas ;* sur celui de Polynice, ce prince est représenté lui-même conduit par la justice, on y lit : *je le rétablirai dans sa ville et dans le palais de son père*. L'usage de ces devises est donc connu depuis une haute antiquité; mais les anciens en ont fait peu d'usage, parce qu'ils aimoient la plus grande clarté dans les inscriptions, et qu'ils plaçoient les allégories dans les images. Cependant les *signes parlants* dont il sera question aux articles SIGNES et MÉDAILLES étoient de véritables devises, mais sans inscriptions; les acclamations qui se voient sur quelques monumens, comme les mots *Zèsès* ou *Vivez* sur quelques verres antiques, sont de véritables devises; les premiers chrétiens en ont adopté l'usage; et la figure du poisson qu'ils portoient en bague, parce qu'en décomposant le mot *ichthys* qui en grec signifie *poisson*, on trouve *ièsoûs christos theoû hyos*, Jesus-Christ fils de Dieu, est une véritable devise; l'*alpha* et l'*omega* placés aux deux côtés de la croix, ou du monogramme du Christ, pour indiquer qu'il est le commencement et la fin de tout, doivent encore être regardés comme une devise.

On peut dire cependant que si les Français n'ont pas été, comme le veut le père Lemoyne, les inventeurs de la devise, ce sont du moins eux qui l'ont mise en grande faveur par le fréquent usage qu'ils en ont fait, principalement dans les armoiries. On voit en effet que les premières devises modernes, composées de figures et de paroles, sont venues de France. Telle est l'étoile avec ces mots : MONSTRANT REGIBUS ASTRA VIAM, *les astres montrent le chemin aux rois*, qui servoit de devise à l'ordre des chevaliers de l'étoile, institué par le roi Jean; le fusil (c'est-à-dire le silex) du duc de Bourgogne, avec ces mots ANTE FERIT QUAM FLAMMA MICET, *il frappe avant que la flamme brille*. Dès qu'on a commencé à faire des devises, l'Amour s'en est aussi servi pour se faire connoître

ou pour indiquer ses chagrins : René d'Anjou, roi de Sicile, après la perte de sa femme, prit pour devise un arc dont la corde étoit rompue, avec ces mots italiens : ARCO PER LENTAR, PIAGA NON SANA, pour dire que comme en *rompant un arc on ne guérit pas la plaie qu'il a faite*, la mort aussi en lui ôtant la reine sa femme, ne l'avoit pas guéri, et ne le guériroit jamais de la blessure qu'elle lui avoit laissée dans le cœur. Valentine de Milan, femme du duc d'Orléans, qui fut assassiné à Paris par les émissaires du duc de Bourgogne, prit après la perte de son mari pour devise, un arrosoir vide, avec ces mots : PLUS NE M'EST RIEN, RIEN NE M'EST PLUS, pour déclarer que son époux n'étant plus au monde, il n'y avoit plus rien au monde pour elle. Quelques auteurs ont voulu attribuer l'invention des devises ayant corps et ame, aux Italiens, et nommément à Paul Jove ; mais celui-ci avoue lui-même qu'on n'avoit point vu en Italie de devises avant les voyages de Charles VIII, et de Louis son successeur, et que les devises qui parurent alors en broderie sur les drapeaux et sur les casaques des seigneurs des armées françaises ayant plu aux Italiens, ceux-ci les imitèrent. C'est à eux encore que cet art doit sa perfection.

Les Italiens désignent les devises par le mot *emprese*, dérivé du mot français *emprise*, dont on se servoit anciennement au lieu d'*entreprise*, parce qu'on emploie les devises pour exprimer des entreprises héroïques, pour déclarer quelque grand dessein, quelque noble sentiment, quelque belle passion. Des pensées communes, des événemens ou des actions vulgaires ne doivent pas former le sujet d'une devise. Les plus anciennes devises, celles qui doivent servir de règles et de modèles, ne présentoient aux yeux que des symboles de courage et de valeur ; elles ne parloient qu'en termes de victorieux et de conquérant. Tel est le porc-épic de Louis XII qui se vante de combattre *de loin* et *de près*. Les colonnes de Charles-Quint, avec l'inscription PLUS ULTRA, désignoient qu'il ne s'arrêteroit pas au détroit de Gibraltar, et que ses victoires iroient bien *au-delà* des colonnes d'Hercule.

Une règle essentielle à observer dans la composition d'une devise, est que son sujet doit être pris de l'avenir ou du présent, et non pas du passé. Cette règle est fondée sur les mots d'*emprise* et d'*emprendre* (entreprise et entreprendre) qui ne peuvent ici se dire du passé ; elle est encore fondée sur la première institution et sur le premier usage des devises, qui se prenoient par les chevaliers, pour déclarer la grandeur de leurs desseins, quand ils alloient à un combat, à un tournois, ou à une entreprise semblable, où il devoit entrer du courage et de la galanterie. Louis XII dégrada donc le porc-épic de sa devise, lorsqu'après la défaite des Vénitiens il changea les mots EMINUS et COMINUS pour ceux ULTUS AVOS TROIÆ, *j'ai vengé les aïeux des Troiens*, ce qui détruit la convenance la plus juste, et la similitude la mieux jointe, pour lui substituer un galimatias insignifiant ; car le porc-épic n'avoit rien à faire avec *nos prétendus aïeux Troiens*. L'Amour honnête et héroïque peut être également un sujet de devise, mais le vulgaire n'y doit point entrer ; le mérite des personnes illustres, et les maximes de la politique et de la morale, peuvent aussi être d'excellens sujets de devises qui, dans ce cas, peuvent devenir des éloges abrégés et très-bien faits. Il y a donc quatre espèces de devises ; elles sont ou militaires, ou passionnées, ou bien en forme d'éloges, comme des portraits en petit, ou enfin elles sont des images senten-

vieuses, des leçons de morale et de politique.

La devise double est celle qui a deux champs; et sous un même corps, dans chacun de ces deux champs, deux mots de signification ou contraire ou différente. Elle a donc cela de singulier qu'il lui faut deux champs séparés; deux mots ou divers ou opposés, et une même figure dans ces deux champs et sous ces deux mots. Les devises doubles conviennent à tous les objets qui peuvent fournir deux champs à la peinture, à la broderie, à la gravure, etc. L'opposition, l'équivoque, l'antithèse, qui ne sont que de la bienséance des autres devises, sont de l'essence de celles-ci. Quelquefois cette opposition des inscriptions de la devise double n'est que formelle; il faut alors observer du moins qu'il y ait quelque différence. Quant au corps, s'il n'est pas tout-à-fait le même dans les deux champs, il doit l'être au moins dans ce qu'il y a de principal. C'est une faute de se contenter de la diversité des deux mots sans s'imposer la loi de les appliquer à un même corps. Car deux corps divers, accompagnés de deux mots différens, font bien deux devises diverses, mais non pas une devise double. Comme exemple d'une double devise, on peut citer la suivante faite pour un grand prince. D'un côté étoit un soleil au-dessus d'un globe, avec le mot: VIDET OMNIA PRIMUS, de l'autre le même soleil sur le même globe avec le mot VIDETQUE, FOVETQUE. De ces deux mots le premier exprimoit la *Prudence*; le second la *Bonté du Prince*.

Les règles principales à observer dans la composition se rapportent ou au corps ou à l'ame de la devise. Quant au corps on ne doit point choisir de figure déshonnête, ou fantastique, ou ridicule et burlesque; il faut en éloigner également les figures lugubres, et celles qui sont regardées comme étant de mauvais présage. Les figures des animaux malfaisans ne doivent non plus entrer dans les devises, quoiqu'on s'en serve dans les armoiries; la raison en est que dans celles-ci les figures n'annoncent rien de particulier, et ne donnent point lieu à des applications personnelles. D'après cela on a observé que la devise faite pour Grégoire XIII, laisse beaucoup à desirer. Elle a pour corps, un dragon, avec le mot; DELUBRA AD SUMMA, tiré du second livre de l'Ænéide, où il est question des deux serpens qui font une des plus belles aventures de ce livre. Le corps de cette devise appartient, à la vérité, à la famille de Grégoire, qui portoit un demi-dragon aux ailes d'or éployées. Le mot ne lui est pas moins propre par le présage qu'il lui donnoit de sa promotion au pontificat, en appliquant au siége de l'église romaine ce que Virgile dit de l'autel du temple de Troie, où il fait monter ses serpens. On a observé avec raison que cette devise, quelque singulière et rare qu'elle soit, pèche du côté de la correction, en ce qu'il ne peut pas y avoir de rapport entre un dragon et un pape, et que cette figure prête aux interprétations injurieuses au chef d'une église. De plus, on ne voit pas la liaison que ce mot tiré de Virgile peut établir entre Grégoire qui monte sur le saint siége, et les serpens de l'Ænéide qui montent au temple de Troie, après avoir étouffé le prêtre à qui la garde du temple étoit confiée. Des symboles tout-à-fait arbitraires sont également inadmissibles dans les devises, parce qu'alors la similitude n'est pas réelle, et que la signification de semblables symboles ne peut être fixe ni universelle, tandis qu'une devise doit être la même dans tous les temps, dans tous les pays, chez tous les peuples.

Le corps de la devise doit être

un corps réel, parce que la devise doit rapprocher la figure, de la personne figurée, et les joindre par la proportion et la convenance. Cette réalité s'étend cependant à toutes les choses visibles, soit à celles que fait la nature, soit à celles que les arts produisent avec les matériaux et sur les modèles que leur fournit la nature. Elle s'étend même à certaines choses qui ne doivent leur existence ou de certaines propriétés qu'à l'opinion; de ce genre sont le *phœnix*, le *pélican*, la *salamandre*, les *sirènes*. les *harpies*, etc. C'est ainsi encore qu'on reçoit dans les devises des figures d'animaux et de plantes, sous des titres et des qualités qui ne leur ont été attribués que par des traditions fabuleuses. C'est ainsi que le *cygne* entre dans les devises comme harmonieux, et le *dauphin* comme ami de l'harmonie; c'est ainsi encore que le *souci* et le *tournesol* paroissent dans les devises, comme les plus passionnés amans du soleil; mais à cet égard les loix de la devise veulent qu'on suive même des opinions fabuleuses.

Les sujets de la devise devant être nobles, illustres, héroïques, il faut aussi que la figure qui sert de corps à la devise soit noble et belle. Le corps de la devise doit encore tenir du grand et du merveilleux, sans tomber dans l'obscur et dans l'inconnu; il doit également, ainsi que ses qualités, être connu dans le pays où on s'en sert; la devise exige de plus une figure facile à représenter; celles qui ne peuvent se représenter sans couleur, n'y doivent point être reçues, à l'exception de celles dont la couleur offre à l'esprit, aussi-tôt que leur figure se présente à la vue; tels sont le *croissant*, le *lys*, la *rose*, etc.

La justesse et la beauté de la devise dépendent de ce qu'il ne doit y avoir qu'un seul corps dans chacune, ce qui est même nécessaire pour qu'elle ne soit pas surchargée et qu'il n'y ait point d'obscurité. Cela ne veut pas dire cependant qu'il ne peut y avoir qu'une seule figure dans une devise; mais les figures doivent tenir ensemble par un rapport naturel ou que l'art leur ait donné. On ne pourroit donc pas rejeter comme vicieuse une devise qui offriroit un ciel où la lune se verroit environnée d'étoiles avec ces mots: PRÆSTAT TOT MILLIBUS UNA (à elle seule, elle vaut plus que des milliers). D'après le même principe on a blâmé avec raison cette devise d'un duc de Florence, qui offroit un *globe* et un *gouvernail*, parce que ces deux objets n'ont aucun rapport l'un à l'autre. C'est encore une extravagance répréhensible d'ajouter à des corps complets, ou des parties qu'elles n'ont pas reçues de la nature, ou des pièces inutiles que l'art ne peut leur donner avec bienséance. De ce nombre est le *cerf ailé* de Charles duc de Bourbon, parce que les jambes du cerf n'ont pas besoin d'ailes pour le faire aller plus vite. Les figures de la devise doivent aussi avoir une liaison du côté du temps; c'est pourquoi un soleil éclipsé, opposé dans le champ d'une devise à une lune éclipsée, en feroit un objet grotesque. Par la même raison, les planètes, les constellations et les signes qui ne vont point de compagnie et ne se montrent jamais ensemble, ne doivent point paroître dans une même devise. Cette devise faite pour un gentilhomme de la chambre, où se voyoit une étoile entre un soleil levant d'un côté et un soleil couchant de l'autre, avec les mots CUM SURGIT ET OCCIDIT, ADSUM; pour dire que le premier gentilhomme de la chambre se trouve au lever et au coucher du roi, ne vaut donc rien, parce qu'on n'a jamais vu le soleil en même temps au levant et au couchant. Le corps de la devise doit de plus être convenable à la qualité,

à l'âge, au sexe, à l'humeur de la personne qui la porte, et proportionné au sujet. La devise de Charles duc de Bourbon, composée d'un cerf ailé avec ces mots FUGAM INTENDIMUS ALIS, est donc très-inconvenante, parce qu'elle est bien loin d'indiquer la valeur guerrière de ce prince. Quant à la nouveauté que quelques auteurs ont voulu exiger comme condition essentielle de la devise, c'est moins la nouveauté du corps ou la singularité de la figure même, que le nouveau sens qu'on lui donne qu'il faut entendre.

Il y a plusieurs raisons qui doivent faire exclure de la devise la *figure humaine*; d'abord parce que la devise ne doit représenter les choses que par voie de comparaison et de similitude; ensuite parce que le propre de la comparaison est dans l'exagération; c'est ainsi que si l'on compare les *hommes robustes* avec les *taureaux*, les *hommes impétueux* avec les *torrens*, les *hommes violens* avec la *foudre*, l'exagération se voit aisément. De plus, comme dans la devise on ne compare que les qualités; comme le courage, la force, la fidélité, il faut représenter ces différentes qualités sous la figure d'objets où elles ont la dernière perfection, et où il n'y a pas d'exception. Comme tous les *lions* et tous les *aigles* sont naturellement courageux, que tous les *éléphans* sont naturellement forts, toutes les *abeilles* naturellement industrieuses, tandis que tous les *hommes* n'ont pas ces qualités, il est naturel qu'on puisse se servir de la figure de ces animaux comme des symboles du courage, de la force, de l'industrie, tandis que celle de l'homme n'y pourroit pas être employée. Les figures des divinités des anciens peuvent cependant y entrer lorsqu'elles sont bien caractérisées par leurs attributs, car quoiqu'elles soient représentées sous la figure humaine, ces attributs en font des êtres d'une classe particulière et propres à entrer dans la composition des devises.

Le *mot* est indispensable pour former la devise. Sans lui la plupart des symboles des devises seroient inintelligibles ou trop vagues. C'est pourquoi on l'a appelé l'*ame de la devise*; il donne la vie et l'action à la figure, appelée pour cela le *corps*. Ce mot doit s'appliquer également à la figure et à la personne figurée; en effet, comme la devise se fait par comparaison, et que le point de comparaison est établi par le mot de la devise, il est évident que celui-ci s'applique également à l'une et à l'autre, même quant à la structure grammaticale. Sous ce rapport, on peut encore citer comme modèle le mot de la devise de Louis XII, EMINUS ET COMINUS, applicable également à Louis XII et au porc-épic, qui en formoit le corps. Quand le mot de la devise s'applique à la figure, il ne doit rien avoir de métaphorique, ni de figuré; mais lorsqu'il s'applique à la personne, soit qu'on la fasse parler, ou qu'un autre parle pour elle, le mot de la devise peut être dans le sens naturel aussi bien que dans le sens métaphorique.

L'usage et la raison veulent encore que le mot détaché du corps, et le corps détaché du mot, ne signifient jamais la même chose; que leur signification résulte de leur union, parce que si une partie de la devise dit absolument la même chose que l'autre, l'une ou l'autre y entreroit pour rien; de plus, le mot qui s'explique trop, et qui ne laisse rien à faire à la figure ni à l'imagination de celui qui la voit, ne peut point s'appliquer en aucun sens à la personne figurée. La devise que se donna Odet de Foix, seigneur de Lautrec, où l'on voyoit une fournaise de laquelle sortoit un grand feu avec une grande fumée, n'avoit pas besoin de l'inscription DOVE E

GRAN FUOCO E GRAN FUMO, parce que celle-ci ne dit rien de plus que la figure, et que du reste elle ne pouvoit point s'appliquer au seigneur de Lautrec, qui n'étoit ni feu ni fumée. La devise ne souffre point non plus les chiffres parlans, connus sous le nom de *rébus*, tel qu'est le CHACUN A SON TOUR, que quelques membres de la famille de Guise faisoient représenter, sur les cheminées et sur les fenêtres de quelques-unes de leurs maisons, par un grand A renfermé dans un grand O. Les locutions basses ne doivent non plus être reçues dans le mot de la devise. Les particules démonstratives, et les particules comparatives, lorsqu'elles doivent indiquer le rapport de la figure à la personne figurée, sont aussi proscrites de la devise, parce que la comparaison doit en effet exister dans la devise, mais ne doit pas être indiquée.

Quant à la langue dans laquelle la devise doit être composée, comme le principal but est qu'elle soit entendue, il doit être indifférent de quelle langue les mots de la devise sont tirés, pourvu qu'elle soit entendue de ceux à qui elle parle. Le latin cependant paroît préférable à toutes les autres langues, parce qu'il se tourne plus rondement, et en moins de mots, qu'il a plus de dignité et plus de force. La brièveté est en effet une des premières règles à observer dans la composition des devises, d'autant plus qu'il y faut toujours quelque chose de mystérieux. On regarde quatre mots comme le maximum d'une devise. La brièveté de la devise doit cependant être embellie de quelque figure qui lui donne de la grace. Si le mot est en latin, il sera bon de le tourner sur la mesure d'un demi-vers, pourvu cependant que le sens n'y souffre point. La rime, la ressemblance, et l'égalité des paroles composées de syllabes de même son et de même nombre, et l'antithèse, sont les figures qui embellissent surtout les devises. On peut citer comme exemples le mot du porc-épic de Louis XII, EMINUS ET COMINUS; le mot de la devise du maréchal de Bassompierre, DA L'ARDORE L'ARDIRE, au-dessus d'une fusée portée en l'air; le mot MORIR POR NO MORIR *mourir pour ne pas mourir*, adopté par le duc de Longueville pour sa devise qui offroit un phœnix sur son bûcher. La plus belle figure est lorsque ces trois figures sont réunies ensemble. Telle est cette devise faite sur la mort d'un enfant de la plus grande espérance, et d'une famille illustre. Le corps est un éclair dans une nue, et le mot MORIOR DUM ORIOR, *je meurs en naissant*. La rime de cette devise est riche, l'opposition entière, et les paroles liées par le nœud de la particule, si égales et semblables, qu'on les prendroit presque pour la même parole répétée. La bienséance veut de plus que la modestie soit observée dans les devises. Celle d'Antoine de Leve, grand capitaine espagnol, est un modèle en ce genre. Après de nombreux succès, il ne prit pour devise ni des lions ni des léopards, mais un essaim d'abeilles avec ces mots de Virgile, SIC VOS NON VOBIS. Celle de Louis XII est également modeste et juste. La devise présomptueuse du cardinal S. Georges où se voit un gouvernail de navire, avec le mot HOC OPUS, n'eut pas le succès qu'il s'en étoit promis. Le gouvernail du monde chrétien qu'il se destinoit par-là, malgré toutes ses brigues, fut mis entre les mains de Léon X.

La devise ne doit pas être satyrique parce qu'elle ne peut avoir alors d'autre durée que celle des événemens pour lesquels elle a été faite; cependant nous trouvons à l'époque où tous les princes, tous les grands avoient des devises, que plusieurs en ont pris de satyriques, mais toujours pour les inté-

rêts du moment, et pour montrer leur supériorité sur leurs ennemis. La devise satyrique se compose ordinairement en prenant quelque signe qui témoigne une supériorité sur celui qui a été choisi par la personne contre laquelle elle est dirigée; ainsi lors des débats des maisons de France et d'Orléans, ce dernier prince avoit pris, dans le dernier temps de son existence, pour devise, un bâton noueux avec cette misérable incription : JE L'ENVIE; le duc de Bourgogne prit alors pour devise un *rabot*, avec cette inscription : JE LE TIENS. L'usage des devises satyriques a existé surtout sous LOUIS XIV, époque à laquelle les princes et les gouvernemens faisoient frapper les uns contre les autres des médailles satyriques. LOUIS XIV attaqué par la plupart des princes de l'Europe, résistoit seul à tous; il prit la devise fastueuse d'un *soleil radieux*, avec ces mots : NEC PLURIBUS IMPAR, *il ne le cède à plusieurs*. Les Hollandais après la reprise de Casal par les alliés, frappèrent une médaille sur laquelle il y avoit un *sanglier arrêté par quatre chiens*; on y lisoit PLURIBUS IMPAR, *il cède à plusieurs*. *Voy.* COQ.

Les devises des princes sont nécessaires à connoître, parce que les édifices, les objets d'art qui leur ont appartenu, en sont souvent décorés. Les pierres gravées qui ont appartenu à Laurent de Médicis, se reconnoissent au *laurier* qu'il avoit adopté pour devise avec ces mots : SEMPER VIRET; *il est toujours vert*; tout ce qui a appartenu à François I, est marqué de la salamandre. Le *soleil* de LOUIS XIV avec les mots, NEC PLURIBUS IMPAR, se voit sur beaucoup d'édifices qu'il a fait construire, des tapisseries et des objets d'art qu'il a fait exécuter.

Comme pendant les 15e, 16e et 17e siècles, les devises ont été fort à la mode, il en existe un grand nombre de recueils. Quant à l'art des devises, on peut consulter les ouvrages du Père LEMOYNE et de MENESTRIER; il faut, pour les devises héraldiques, recourir aux divers traités sur les armoiries.

DIACHISME; c'est, dans la musique ancienne, un intervalle faisant la moitié du semi-ton mineur.

DIACOMMATIQUE; nom qui signifie certaines transitions harmoniques, par lesquelles la même note restant en apparence sur le même degré, monte ou descend d'un comma, en passant d'un accord à un autre, avec lequel elle paroît faire liaison.

DIADÊME; on appelle ainsi la bandelette dont les rois se servoient pour ceindre leur tête; Pline et Diodore de Sicile attribuent l'invention du diadême à Bacchus; selon ce dernier il s'en servit pour soulager les douleurs qu'il ressentoit à la tête pour avoir bu trop de vin. (*Voy.* CREDEMNON). On voit la tête diadémée de Bacchus sur les médailles de Tarente et de Naxos. La tête de Neptune, celle d'Hercule, de la Victoire et de quelques autres divinités se voient également ceintes du diadême. Cet ornement fut aussi adopté par les rois. Dans les temps les plus reculés le diadême royal étoit très-étroit; Alexandre-le-Grand adopta, selon Justin, le diadême large des rois de Perse, dont les extrémités flottoient sur les épaules, et cette marque de la royauté fut conservée par ses successeurs. Quelques reines sont également figurées sur les médailles avec le diadême auquel est joint le voile. Les premiers rois de Syracuse s'étoient abstenus de porter le diadême, et Diodore de Sicile dit expressément qu'Agathocles ne prit pas cette marque distinctive des rois, quoiqu'il eût appris que les généraux d'Alexandre, qui s'étoient partagés son royaume, s'en décoroient, ce qui doit faire penser que les médailles

sur lesquelles on voit la tête diadémée de ses prédécesseurs n'ont été frappées qu'après leur mort, et à une époque où l'usage du diadême étoit adopté par les rois de la Sicile. Les premiers empereurs romains ne portoient point le diadême, parce qu'il étoit odieux au peuple. Constantin-le-Grand fut le premier qui s'en para ; il l'enrichit même de pierreries, de perles, et d'autres ornemens. Il est devenu dans le Bas-Empire un des signes de la dignité impériale, et dans les temps modernes, quoique sa forme soit très-différente de celle de la couronne, le mot diadême est devenu synonyme de couronne. *Voyez* ce mot.

Diadoumenos ; nom d'une statue de Polyclète qui représentoit un jeune homme ceignant sa tête d'un diadême.

Diæta ; dans les descriptions que Pline le jeune nous a laissées de sa maison de campagne, et dans d'autres auteurs, ce mot désigne tantôt une salle à manger, tantôt un salon, et quelquefois un logement composé de plusieurs pièces.

Diætula ; diminutif de diæta. *Voy.* ce mot.

Diaglyphon ; les Grecs appeloient ainsi les ouvrages ciselés : parmi les plus célèbres de ce genre, on cite le bouclier et le piédestal de la statue de Minerve à Athènes.

Diagonale ; ligne droite qui passe d'un angle à l'angle opposé dans un quadrilatère.

Diagramme ; c'étoit dans la musique grecque ce qu'on appelle aujourd'hui gamme, ensuite on entendit par diagramme les lignes sur lesquelles on place les notes, et que nous appelons aujourd'hui systême.

Diagraphice ; les Grecs et les Romains appeloient ainsi l'art du dessin ; chez eux le dessin faisoit partie d'une bonne éducation ; il occupoit la première place entre les beaux arts.

Dialis flamen. *Voyez* Flamen.

Dialogue ; une composition au moins à deux voix, ou à deux instrumens qui se répondent l'un à l'autre dans la même modulation, et souvent par les mêmes notes. La plupart des scènes d'opéra sont, en ce sens, des dialogues, et les duo italiens en sont toujours : mais ce mot s'applique plus précisément à l'orgue, c'est sur cet instrument qu'un organiste joue des dialogues en se répondant avec différens jeux, ou sur différens claviers.

Diamant ; aucune gemme ne le raye, et il ne se laisse entamer que par lui-même ; sa transparence est parfaite, et il acquiert par la taille un jeu et un feu qui augmentent beaucoup son prix. On trouve des diamans aux Grandes-Indes, dans les royaumes de Golconde et de Visapour ; il y en a aussi au Mogol et dans d'autres contrées de l'Asie. Vers le commencement du 18ᵉ siècle, on en a trouvé au Brésil. On a prétendu que ces derniers étoient un peu moins durs et moins parfaits que ceux des Indes ; on a cru encore que le diamant d'Orient affectoit plus particulièrement la forme de l'octaèdre, et celui du Brésil la forme du dodecaèdre, mais selon M. Haüy, ces différences ne sont pas prouvées.

Le mot *adamas*, qui signifie *indomptable*, n'étoit pas employé par les anciens pour désigner uniquement le diamant, mais en général les substances d'une très-grande dureté. On a cru long-temps que le diamant résistoit à l'action du feu, mais les expériences des physiciens et des chimistes modernes ont prouvé qu'il est combustible sans laisser de résidu sensible. Les anciens ignoroient l'art de tailler le diamant ; mais cette substance se présente quelquefois dans son état primitif de

crystallisation qui est l'octaèdre régulier, ou poli naturellement par le frottement, et tout-à-fait transparent, on le nomme alors *brut ingénu ;* quand sa figure est pyramidale et se termine en pointe, on le nomme *à pointes naïves*. Les anciens ne paroissent pas avoir connu d'autres diamans que ceux-ci, et il n'y en avoit point d'autres dans le moyen âge. Les quatre qui enrichissoient l'agrafe du manteau royal de Charlemagne que l'on conservoit à Saint-Denis, n'étoient que des *pointes naïves*. Ces diamans imparfaits n'en étoient pas moins très-rares ; les princes et les hommes riches et puissans pouvoient seuls en posséder. Pline dit faussement que le diamant résiste au choc du marteau, mais que pour obtenir la poudre dont se servent les lapidaires, on le met tremper dans du sang de bouc tout chaud. Cette fable prouve cependant que les anciens broyoient comme nous le diamant ; ils le brisoient sous le marteau, et enchâssoient les parties les plus acérées dans des instrumens de fer pour s'en servir comme on fait du burin ; ils l'employoient pour graver sur les pierres précieuses, et on s'en sert aujourd'hui pour cet usage (*Voyez* GRAVURE EN PIERRE, POUDRE DE DIAMANT, POINTE DE DIAMANT). Il est étonnant qu'ayant reconnu la propriété qu'il a d'entamer les autres pierres, ils n'aient pas apperçu qu'il produit le même effet sur lui-même. La taille du diamant ne fut inventée qu'en 1456 par Louis de Berquen, natif de Bruges. Charles-le-Téméraire, duc de Bourgogne, fut un des premiers princes qui affectât un grand luxe pour les diamans ; il est représenté dans une vignette d'un manuscrit de la bibliothèque nationale, ayant à son chapeau le superbe diamant qui fut pris dans ses bagages par les Suisses, après la bataille de Granson, et qui a été connu depuis sous le nom de *sancy*. On cite parmi les diamans gravés, une tête supposée antique que Gori a dit imprudemment être celle de Posidonius. Elle appartient au duc de Bedfort. Lessing pense que ces prétendus diamans gravés sont des améthystes, des saphirs, ou des émeraudes décolorées par le feu. M. Gurlitt croit que les anciens gravoient le diamant, et que s'il nous en est peu parvenu d'antiques, c'est qu'ils employoient rarement cette substance ; cependant puisque les anciens ignoroient l'art de tailler et de polir le diamant, il est naturel de penser qu'ils ne l'ont pas gravé, quoique quelques faussaires aient voulu faire passer pour antiques de mauvais diamans gravés.

Jacques de Trezzo paroît être le premier qui ait gravé sur diamant ; Mariette nomme cependant Clément de Biragues en 1564 ; d'autres prétendent qu'Ambroise Charadossa avoit gravé en 1500, la figure d'un Père de l'église sur un diamant pour le pape Jules II. Natter et Costanzi ont aussi gravé sur le diamant. Les grands artistes ne doivent pas perdre leur temps à traiter une substance aussi dure, qui n'ajoute à leur ouvrage d'autre mérite que celui de la difficulté vaincue, et à laquelle ils font perdre de son prix réel, en diminuant son volume. *Voy.* OPALE.

DIAMÈTRE ; ligne droite tirée d'un point à un autre point de la circonférence, en passant par le point du centre. Le *demi-diamètre* ou rayon en est la moitié ; c'est la ligne qui du centre aboutit à la circonférence. En architecture, le diamètre d'une colonne pris au pied du fût fournit le module de la colonne (*Voy.* COLONNE, MODULE). On appelle *diamètre de renflement* celui qui se prend au haut du premier tiers inférieur de la colonne, où quelques architectes modernes ont fait un renflement aux colonnes (*Voy.* FUT). Le *diamètre de la*

diminution est celui qui est pris au plus haut du fût de la colonne, au-dessous du congé de l'astragale.

Dianium; lieu, bois ou temple consacré à Diane.

Diapason; les Grecs nommoient ainsi l'intervalle de l'octave; ils se servoient aussi de ce nom quand ils vouloient désigner un intervalle situé hors de l'octave; ils appeloient l'undécime *diapason cum diatesseron;* la duodécime, *diapason cum diapente;* l'octave double, *disdiapason.* Nos facteurs d'instrumens nomment diapasons des tables où sont marquées les mesures de ces instrumens et de toutes leurs parties. On appelle encore diapason l'étendue convenable à une voix ou à un instrument.

Diapente; nom donné par les Grecs à l'intervalle que nous appelons quinte, et qui est la seconde des consonnances; quelquefois les Grecs appeloient la quinte, dioxie.

Diapenter, (Diapentissare), mot barbare employé par quelques anciens musiciens. *V.* Quinter.

Diaphonie; nom donné par les Grecs à tout intervalle ou accord dissonant, parce que les deux sons se choquent mutuellement, se divisent, et font sentir désagréablement leur différence. La diaphonie est tout le contraire de la symphonie; ce que nous entendons aujourd'hui par les mots consonnant et dissonant, est différent de l'idée que les Grecs avoient de ces mots. On donnoit encore autrefois le nom de diaphonie à ce qu'on a appelé depuis *discant. Voy.* ce mot.

Diaptose; c'est, dans le plain-chant, une sorte de périélèse, ou de passage qui se fait sur la dernière note d'un chant, ordinairement après un grand intervalle en montant.

Diastême; ce mot, dans la musique ancienne, signifie proprement intervalle, et c'est le nom que donnoient les Grecs à l'intervalle simple, par opposition à l'intervalle composé qu'ils appeloient système; le nom de système avoit cependant encore d'autres significations.

Diastyle, est une des cinq manières d'espacer les colonnes, usitées par les anciens. Selon Vitruve, l'entrecolonnement *diastyle* étoit égal à trois diamètres du pied de la colonne. Il tenoit le milieu entre le systyle et l'areostyle (*V.* ces mots). Ce dernier étoit le plus espacé de tous. La largeur de la façade du portique diastyle d'un temple étoit divisée en 28 parties lorsqu'il y avoit 4 colonnes, en 44 parties quand le portique avoit six colonnes. Le demi-diamètre de ces colonnes étoit égal à l'une de ces parties. Vitruve observe que le diastyle avoit l'inconvénient que les plate-bandes des architraves étoient sujettes à se rompre, à cause de leur trop grande portée.

Diatessaron; nom que donnoient les Grecs à l'intervalle de musique que nous appelons quarte, et qui est la troisième des consonnances.

Diatessaronner; mot barbare employé par Muris et par les anciens musiciens.

Diatoni. Selon Vitruve, les Grecs appeloient ainsi, dans la construction des murs, des pierres à deux paremens, plus longues que larges, qui formoient l'épaisseur entière d'une muraille, et lui donnoient une grande solidité.

Diatretarii; nom des ciseleurs de vases appelés *calyces diatreti;* ou bien de ceux qui les creusoient. Il paroît que la difficulté de les travailler sans les briser contribuoit à augmenter leur prix. *Voy.* Vases.

Diaule; espèce de flûte double, appelée ainsi par opposition à la flûte simple, appelée *monaule.* Les anciens employoient fréquemment la *diaule* sur leur théâtre. *Voyez* Diaulie.

Diaulie; quelquefois sur le théâ-

rie des anciens, tous les acteurs venant à se taire, on entendoit un joueur de flûte qui exécutoit dans l'intérieur du théâtre un air qu'on appeloit *diaulie*, probablement parce qu'on l'exécutoit sur la flûte double appelée *diaule*. *Voyez* ce mot.

DIAZEUXIS, signifie division, séparation. On appeloit ainsi dans l'ancienne musique le ton qui séparoit deux tétracordes disjoints, et qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la diapente. La diazeuxis se trouvoit quelquefois dans leur musique entre la mèse et la paramèse, c'est-à-dire, entre le son le plus aigu du second tétracorde, et le plus grave du troisième.

DIAZOMATA; repos ou palliers, ménagés de distance en distance dans la circonférence des gradins des amphithéâtres ou théâtres. Ce nom vient de ce que ces larges gradins de repos formoient, à la vue, des zônes qui ressembloient à des ceintures.

DICASTERIUM; à Athènes on nommoit ainsi un tribunal où le peuple jugeoit lui-même sans magistrat. Ce nom a été appliqué depuis aux différens tribunaux.

DICTYOTHETON; c'est ainsi que les Grecs nommoient ce que les Romains désignoient par le mot *reticulatum*, en réseau. *V.* ce mot.

DIDORON; mesure grecque de deux coudées.

DIEZEUGMENON; c'est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le second.

DIÈSE: c'est dans l'ancienne musique la division du ton en deux, ou trois, ou en quatre parties égales. De cette division résultoit le dièse enharmonique mineur ou quart de ton: de la seconde, le dièse mineur chromatique ou le tiers d'un ton; et de la troisième, le dièse majeur, qui faisoit juste un demi-ton.

DIÈSE chez les modernes, est un signe de l'intervalle qui marque qu'il faut élever le son de la note devant laquelle il se trouve, au-dessus de celui qu'elle devroit avoir naturellement, sans cependant la faire changer de degré, ni même de nom.

DIÉSER; c'est armer la clef de dièses pour changer l'ordre et le lieu des semi-tons majeurs, ou donner à quelque note un dièse accidentel, soit pour le chant, soit pour la modulation.

DIGLYPHE, qui a deux glyphes ou gravures en creux. Vignola a été l'inventeur de cet ornement.

DIGUE; massif de terre, de pierre, de charpente, de fascinage, dont on fait un obstacle à l'entrée ou au cours des eaux.

DIMACHÆRUS, gladiateur qui combattoit armé de deux épées ou poignards, ainsi que l'indique la composition du mot.

DIMENSIONS; mesures ou grandeurs qu'on donne aux objets imités par les arts du dessin. Il y a une infinité d'objets que l'artiste ne peut pas imiter dans les dimensions naturelles, mais plus il en approche et plus son ouvrage fait illusion. Il n'y a rien qui fasse une illusion plus frappante que la figure d'un homme, même mal dessinée, mais dans les proportions naturelles, découpée et placée à une distance convenable; et un portrait est toujours d'autant plus ressemblant que ses dimensions se rapprochent plus de la nature; cependant lorsqu'il n'a pas d'autre mérite, il peut être extrêmement médiocre et même mauvais. Comme l'artiste peut rarement conserver les dimensions naturelles, il fera bien de distribuer les objets de manière à placer autant qu'il est possible, dans les plans du fond, ceux d'une dimension considérable, ainsi qu'on le fait dans des tableaux d'histoire ou de paysage. En architecture, le mot *dimension* est adopté comme synonyme de mesure; c'est

ainsi qu'on dit les dimensions d'un édifice ; cela signifie les mesures de sa longueur, de sa largeur, de sa hauteur.

Diminué ; intervalle diminué est tout intervalle mineur dont on retranche un semi-ton par un dièse à la note inférieure, ou par un bémol à la supérieure.

Diminuendo, signifie une diminution de force de la voix ; on l'exprime par ces trois lettres *dim*.

Diminution ; mot qui signifie la division d'une note longue. On entendoit encore par ce mot tous les frédons et autres passages qu'on a depuis nommés roulades. Le mot d'augmentation est le cas contraire ; si par exemple il y avoit des huitièmes, on les change en quarts.

Diminution ; en architecture on appelle ainsi le rétrécissement graduel du fût de la colonne, ou du bas en haut, ou du tiers de la colonne en haut, lorsque celle-ci éprouve un renflement. La solidité et l'apparence de la solidité qui fait une des principales parties de la beauté de l'architecture, a dû nécessairement engager les architectes à tenir les colonnes plus grosses par le bas que par le haut. Vitruve veut que la diminution des colonnes soit différente selon la grandeur, et non selon le nombre des modules. Selon lui, il faut qu'une colonne de 15 pieds soit diminuée de la sixième partie du diamètre inférieur, et qu'une de 50 ne le soit que de la huitième ; il règle, suivant la même proportion, la diminution des autres grandeurs moyennes. Cependant les monumens qui nous sont restés de l'antiquité, ne nous ont point transmis d'exemples de l'application de cette règle. Leurs édifices nous prouvent que les anciens ne se sont jamais réglés d'après un système tel que celui de Vitruve, puisque dans un même ordre et dans une même grandeur de colonne, il se rencontre des diminutions différentes, comme il s'en trouve de pareilles dans des ordres semblables, et dans des dimensions égales. La diminution des colonnes se fait de trois manières. La première et la plus ordinaire est de commencer la diminution au bas de la colonne, et de la continuer jusqu'en haut. La seconde, dont les monumens de l'antiquité nous offrent aussi des exemples, est de ne commencer la diminution qu'au tiers du bas de la colonne. La troisième, dont on ne trouve point d'exemple dans les édifices anciens, est de tenir la colonne plus grosse vers le milieu, et de la diminuer vers les deux extrémités, c'est-à-dire, vers la base et vers le chapiteau, ce qui lui procure une espèce de ventre appelé renflement. Ce renflement fait un bien mauvais effet, et il n'est pas probable que ce que Vitruve désigne sous le nom d'entasis, soit le renflement proposé par Palladio. *Voy.* Entasis, Fut.

Dimyxi, lampes à deux mèches ; on s'en servoit pour éclairer les thermes. *Voy.* Lampes.

Dinotos ; par ce mot, Homère désigne les objets ronds travaillés au tour.

Dioclétien (palais de). *Voyez* Palais.

Dionysiaques ou Dionysies, fêtes célébrées dans la Grèce en l'honneur de Bacchus, appelé en grec *Dionysos*. Dans les processions qui avoient lieu à ces fêtes, on voyoit des personnages travestis en satyres, en faunes, en silènes, etc. qui représentoient des aventures de la vie de Bacchus. Les peintures des vases grecs nous offrent quelquefois de pareilles processions. *Voy.* mon Dictionnaire de Mythologie au mot Bacchanales.

Diopi ; Athénée fait mention d'une flûte appelée ainsi ; selon Dalechamp elle avoit reçu ce nom, parce qu'elle n'avoit que deux trous ; elle ne pou-

voit, d'après cela, fournir qu'une mélodie très-bornée.

Dioptrique; science qui traite de la réfraction de la lumière, et dont la connoissance est nécessaire aux peintres, aux architectes et aux décorateurs. Les anciens l'ont ignorée.

Diota; vase à deux anses qu'on voit souvent sur les médailles, principalement sur celles de l'île de Chio, pour désigner l'abondance d'excellent vin qu'elle produisoit. La forme de ces vases dont la partie inférieure se termine en pointe, les a fait prendre sur les médailles de Chio pour des bobines de soie. On trouve encore souvent en Italie de semblables vases terminés en pointe, et qu'il falloit par conséquent placer sur une base pour les faire tenir debout. Le mot *diota* a été aussi employé pour désigner une mesure de capacité. Sur les médailles d'argent frappées à Athènes, on voit fréquemment la chouette sur le diota.

Dioxie; nom que les anciens donnoient quelquefois à la consonnance de la quinte, qu'ils appeloient plus communément diapente.

Diploïs; manteau double ou doublé, dont se servoient les vieillards et les cyniques; ces derniers parce que ne portant point de tunique, ils avoient plus besoin que d'autres de doubler leur manteau. Quelques auteurs ont pensé à tort que la diploïs étoit un vaste manteau jeté de manière à faire deux fois le tour du corps.

Diptère, ce mot signifie *qui a deux ailes;* c'est le nom qu'on donnoit aux temples entourés d'une double rangée de colonnes. Chaque front d'un temple diptère devoit, selon Vitruve, avoir huit colonnes, et chaque côté devoit en avoir 15, en y comprenant les colonnes des angles; ou bien 17 d'après la disposition adoptée par les Grecs. Selon Vitruve et Pline, le temple de Diane à Ephèse, bâti par Ctésiphon, étoit diptère; il n'en reste plus de ruine. Le temple d'Apollon Didyméen près de Milet, est diptère; il a dix colonnes à chaque front, ce qui fait voir qu'on n'observoit pas toujours la règle indiquée par Vitruve.

Diptyque. Les anciens avoient deux sortes de livres; les livres en rouleaux (*volumina*), et les livres en tablettes (*codices*). Les premiers étoient écrits sur des matières souples et pliantes, faciles à rouler, telles que les feuilles d'arbre, le parchemin, le papyrus d'Ægypte. On employoit pour les seconds des matériaux durs et solides, comme l'ivoire, les métaux et le bois, entre autres le citronnier. C'est dans l'usage de cette dernière forme qu'il faut chercher l'origine du diptyque consulaire.

On pouvoit donner aux livres en rouleaux autant d'étendue qu'on desiroit, en unissant de nouvelles matières souples aux premières. Il n'en étoit pas de même des matières solides; une fois taillées, on ne pouvoit les agrandir, et il arrivoit souvent que la main parvenoit à la fin de la tablette, sans être à la fin du discours qu'elle avoit à tracer. On eut alors recours à des tablettes plus longues, plus étendues, suffisantes pour la transcription entière de ce que l'on avoit le projet d'écrire. Mais bientôt on reconnut l'incommodité de ces tablettes, tant pour leur usage que pour leur transport. On imagina alors de plier, en quelque sorte, en deux ces tablettes incommodes, en les partageant par le milieu, et en les unissant ensuite par des attaches sur l'un de leurs côtés. Par ce moyen ces tablettes offrirent quatre faces d'une grandeur moyenne, au lieu des deux précédentes, et l'on put aisément les manier, les transporter. De là les noms de *diptychon* et de *pugillares* qu'on leur donna, le premier pour désigner le double pli qu'on leur avoit fait subir, en les partageant, et le second, pour marquer la fa-

cilité de leur maniement. Telle est la première époque du diptyque et son premier usage. Ils remontent jusqu'aux siècles les plus reculés. Homère, dans le 6e livre de l'Iliade, parle déjà des tablettes pliées. *Voy.* TABLETTES.

Dans la suite ce genre de tablettes reçut une nouvelle destination. Il fut aisé de reconnoître que, si l'on avoit la faculté d'écrire sur toutes les parties du diptyque, l'on pouvoit aussi se contenter des deux côtés intérieurs pour y tracer ses pensées, et qu'au moyen de quelques ligamens dont on environneroit ces tablettes, il seroit facile de les fermer et de les envoyer au loin sous la foi publique. Cette manière nouvelle dut offrir de grands avantages pour les missives secrètes. La politique, l'amour et l'amitié les employèrent; enfin l'urbanité en généralisa l'usage dans toutes les communications épistolaires. Une foule de passages des auteurs anciens parlent de cette nouvelle manière d'employer les doubles tablettes à écrire. Pour en assurer le secret, on les entouroit de fils de lin; on couloit sur l'extrémité de ces liens de la cire sur laquelle on imprimoit un cachet. Le diptyque subit encore d'autres changemens dans sa forme, dans sa matière, dans sa grandeur, dans sa dénomination. Il y eut des diptyques carrés, il y en eut de triangulaires. Il y en eut de grands, de petits, de moyens. Le bois fut d'abord la matière dont on se servit pour leur composition; dans la suite, on employa le citronnier, l'ardoise, les dents d'éléphans. On commença par écrire sur les tablettes avec le poinçon; après, on enduisit de cire leurs côtés intérieurs un peu enfoncés, et on y traça avec le stylet les discours projetés : enfin, on insinua une 3e, une 4e, une 5e tablette entre les deux premières, et alors le diptyque varia son nom, suivant le nombre de ces tablettes. On l'appela triptychon, pentaptychon, polyptychon, lorsqu'il y avoit 3, 5, ou plusieurs tablettes. Le diptyque éprouva encore de plus grands changemens sous les consuls romains, après la chute de la république. Dans le commencement de son institution, le consulat étoit pour le peuple une magistrature tutélaire, et pour le Romain qui y étoit élevé une dignité qui l'honoroit sans le charger. Le consul nouveau, installé dans les calendes de janvier, ces jours de félicitations et de vœux mutuels pour les citoyens, s'empressoit de témoigner au peuple qui l'avoit nommé, sa reconnoissance, et de faire part à l'amitié de son installation; alors il exprimoit les sentimens qui l'animoient, ou dans des discours publics, ou dans des tablettes qu'il faisoit distribuer au peuple ou envoyer à ses amis éloignés. Cette dernière méthode fut adoptée, non-seulement par les consuls, mais par tous les autres magistrats romains qui vouloient se concilier la bienveillance du peuple. Tels ont été l'origine du *diptyque consulaire*, son premier usage et les causes de son adoption.

A cette époque, le diptyque fut encore ce qu'il avoit été dans le commencement de son invention, une tablette repliée sur les pages de laquelle le consul nouveau traçoit l'expression de ses sentimens. Mais il n'en fut pas de même après la chute de la république, lorsque le consulat, anéanti sous l'éclat et la puissance de l'empereur régnant, cherchoit à signaler sa gloire expirante par la munificence des largesses et la pompe des jeux publics. Alors le diptyque, entre les mains du consul, changea de nature et de destination : son nom seul lui resta. L'ivoire fut d'abord désigné pour sa composition; bientôt après une loi défendit aux autres magistrats

d'employer des diptyques de cette matière ; elle voulut en réserver l'honneur aux seuls consuls. L'art fut appelé pour sculpter les parties extérieures de ces tablettes, il y traça l'image du consul avec tous les ornemens de sa dignité. On y inscrivit ses noms, ses qualités, les dénominations de ses ancêtres ; enfin, pour mieux publier sa munificence, on y figura les jeux du cirque et de l'arène qu'il donnoit au peuple. Il arriva de ces changemens que la forme l'emporta sur le fond, et les grossiers ornemens de l'art en décadence sur les précieux épanchemens de la reconnoissance. Les diptyques ne furent plus des missives modestes de l'amitié, mais des présens fastueux de l'orgueil consulaire. On en répandoit parmi le peuple ; on en envoyoit dans toute l'Italie et jusque dans le fond de la Gaule ; et c'est ainsi que la France compte encore quelques-uns de ces monumens anciens de la libéralité des Philoxenus, des Aréobinde, des Anastasius.

Suivant le lexicaire Suidas, et l'auteur de la Paléographie grecque, le diptyque n'est autre chose qu'un double tégument servant à renfermer le livre qu'on insinue entre ses couvertures supérieure et inférieure. Mais il seroit facile de faire voir qu'ils n'ont peint le diptyque que dans l'une de ses phases, à l'époque de sa dernière révolution. En effet, lorsque l'empire romain eut adopté la religion chrétienne, les consuls s'empressèrent d'adresser quelques-uns de leurs diptyques aux chefs des églises naissantes. Ces témoignages de bienveillance et d'une sorte de dévouement de l'autorité furent accueillis par l'église avec non moins de vénération. On crut qu'on ne pouvoit mieux reconnoître ce bienfait du consul, qu'en l'associant, pour ainsi dire, aux choses sacrées. Le diptyque fut placé sur l'autel, et la personne du magistrat qui l'avoit envoyé, recommandée aux prières des ministres du culte. Dans la suite, l'église trouvant de nouveaux bienfaiteurs et voulant conserver leur souvenir, on imagina d'insinuer dans le diptyque une ou deux feuilles de parchemin sur lesquelles on inscrivoit leurs noms. Il y eut la liste des vivans distincte de celle des morts, l'une et l'autre devoient être lues par le prêtre dans la célébration des mystères. Les évêques, comme chefs de l'église, furent les premiers qui occupèrent ces catalogues sacrés. Ce fut de cette manière que le diptyque consulaire se changea en diptyque ecclésiastique, que ces doubles tablettes devinrent des ornemens pompeux dont l'église se servit pour revêtir son calendrier naissant ; et voilà enfin comment il faut entendre Suidas et Montfaucon, lorsqu'ils disent du diptyque, que ce n'étoit qu'une double couverture de livres ; ils ont voulu le dessiner sous les traits de sa dernière métamorphose. L'usage des diptyques sacrés a duré assez long-temps dans l'église romaine. En France, on cessa de s'en servir vers le règne de Charlemagne. Depuis cette époque, ces monumens ont été détruits par le temps, ou mutilés par l'ignorance ; et, s'il en est échappé quelques-uns, ce n'est que rarement qu'on les trouve dans quelques cabinets publics ou particuliers.

On appelle aujourd'hui *diptyques consulaires* ces doubles feuilles d'ivoire sur lesquelles sont représentés en relief des consuls romains, parés des ornemens de leur magistrature, et où l'on voit le plus ordinairement encore l'image des jeux solennels qu'ils donnoient au peuple pendant la durée de leur consulat.

Trois choses principales doivent fixer l'attention dans l'examen d'un diptyque : la matière qui le compose, les sculptures qui le décorent, l'inscription enfin qui lui

donne la vie. Le diptyque pourroit être appelé un tableau historique sur ivoire, dont l'inscription désigne les personnages; sans cette dernière, le tableau est inanimé, c'est une médaille sans légende. La matière de tous les diptyques consulaires qui nous sont parvenus est l'ivoire. Les sculptures qu'on y remarque offrent ordinairement à la partie supérieure la personne du consul et ce qui lui est relatif, et à la partie inférieure on voit des représentations qui concernent les jeux du cirque. Quelquefois le consul est assis sur une chaire curule; ses pieds sont alors appuyés sur un marche-pied. On voit presque toujours dans sa main droite la *mappa circensis* ou la nappe qu'on déployoit pour signal du commencement des jeux, et dans la gauche le *scipio* ou sceptre romain. Le plus souvent le consul est accompagné de deux figures qui sans doute représentent des officiers ordonnateurs des jeux. Il arrivoit au terme de ces fonctions, que le consul obtenoit le commandement de quelque province éloignée sur laquelle il savoit se dédommager de l'honneur dispendieux des faisceaux romains. La partie inférieure de la plupart des diptyques représente un cirque avec des courses ou des combats de gladiateurs, ou de bestiaires contre des animaux; l'arêne des combattans y est souvent séparée par une cloison en demi-cercle de la galerie des spectateurs, dans laquelle on remarque des personnes rangées circulairement les unes à côté des autres. Dans les coins du cirque, on apperçoit quelquefois des portes ouvertes; apparemment celles par ou les agitateurs des factions entroient dans la lice. Quelquefois le sculpteur a choisi pour son dessin la scène du combat des gladiateurs, quelquefois il a préféré d'y représenter le moment où le vainqueur reçoit le prix de sa victoire; il tient quelquefois par la bride le cheval à qui il doit le prix. D'autres diptyques nous représentent les libéralités du consul, et les distributions qu'il fait au peuple.

Les figures sur les diptyques n'ont pas cependant toujours rapport aux jeux du cirque; il y en a sur lesquels on trouve des sujets de la mythologie, tels que des muses; ou des sujets de l'histoire, comme l'apothéose de Romulus; on y trouve aussi des sujets pieux, tirés de l'ancien ou du nouveau testament, et des figures de saints. Le nom du consul est ordinairement placé en haut sur une seule ligne avec des initiales, qui rappellent, selon l'usage du Bas-Empire, la longue série des prénoms et surnoms qu'il tient de ses ancêtres, les titres magnifiques qu'il reçoit, et les honorables fonctions qui lui sont confiées; telles que celle de comte des domestiques, de maître de l'écurie, commandant des gardes à cheval, à pied, comte des largitions, c'est-à-dire dispensateur des distributions, etc. etc.

Ces monumens sont intéressans pour l'histoire du temps et pour celle de l'art, ce sont les plus considérables en ivoire qui nous aient été transmis par l'antiquité, on y suit le style des différentes époques du Bas-Empire, qui sont indiquées par les consulats; on y trouve une suite de particularités curieuses sur le costume, les mœurs et les usages de ce temps. Il n'existe qu'un petit nombre de ces tablettes antiques. On connoît plus particulièrement les diptyques de Bourges et de Liège, décrits par le P. Wiltheim, jésuite; celui de Compiègne, expliqué par Sidonius; ceux de Bresse (en Italie) et de Zurich, publiés par Hagenbuch; celui de Dijon, découvert en 1718 par M. de la Marre, et sur lequel Bouhiers, Mautour, et Montfaucon dans son *Antiquité expliquée*, ont donné des

dissertations intéressantes. En 1773, D. Berthod lut à l'Académie de Besançon la description d'une feuille de dyptique, conservée alors dans la bibliothèque publique des Bénédictins, fondée dans cette ville par l'abbé Boisot. Ce monument perdu dans la révolution, vient d'être découvert, et M. Coste, bibliothécaire à Besançon, a publié dans le Magasin encyclopédique une savante dissertation sur ce diptyque, qu'il regarde comme la tablette droite de celle de Dijon, qui par-là devroit être attribuée à Aréobinde, nom inscrit sur celle de Besançon, et non pas à Stilicon, comme on l'a pensé jusqu'à présent. La bibliothèque nationale possède plusieurs diptyques dans son cabinet des antiques; plusieurs servent de couvertures à des feuilles de vélin pourpré, qui contiennent des listes d'évêques. On a composé plusieurs dissertations séparées sur les diptyques; la plupart sont réunies dans le *thesaurus diptychorum* de Gori, publié par Passeri. On range quelquefois sous le rapport de l'art avec les diptyques, d'anciennes couvertures de livres en ivoire. V. TABLETTES.

DIPHTHÈRE, vêtement de peau ou de cuir, que les esclaves grecs mettoient par-dessus leur tunique. Par la suite, cette tunique même, garnie d'un capuchon, porta le nom de diphthère.

DIRECT; un intervalle direct est celui qui fait un harmonique quelconque sur le son fondamental qui le produit.

L'accord direct est celui qui a le son fondamental au grave, et dont les parties sont distribuées selon leur ordre le plus rapproché.

DIRECTION ou ligne de direction, se dit en mécanique de la ligne qui passe par le centre de gravité d'un corps. Le mot *direction* est aussi synonyme de conduite des travaux; on dit avoir la direction d'une entreprise, d'un monument, etc. On le dit aussi d'une école d'une partie de l'enseignement public.

DIRIBITORIUM; nom d'un édifice de Rome, commencé et laissé imparfait par Marcus Agrippa. Il étoit situé dans la région du cirque de Flaminius. On ignore sa destination précise, mais on sait par Dion Cassius, que les jeux scéniques s'y donnoient comme sur un théâtre ordinaire, pendant les grandes chaleurs de l'été, à cause de sa vaste étendue.

DIS; c'est ainsi qu'on appelle l'intervalle qui naît en mettant avant le D un Z, et qui est placé sur l'échelle entre le d et l'e. Dis est rarement pris en dur, mais en mol on le trouve souvent.

DISCANT; c'étoit, dans les anciennes musiques, cette espèce de contre-point que composoient sur le champ les parties supérieures en chantant impromptu sur le tenor ou la basse. On le partage en premier et second discant; il est aussi nommé *le dessus* ou *soprano*.

DISCERNICULUM; ce mot dérivé de *discernere*, séparer, désignoit une aiguille de toilette qui servoit aux femmes à séparer leurs cheveux en tresses.

DISCINCTUS, *sans ceinture*; selon Servius on regardoit ce mot comme synonyme d'efféminé, inhabile au métier des armes, parce que le défaut de ceinture faisoit flotter la tunique, ce qui empêchoit de vaquer avec assiduité à ses travaux, et donnoit l'apparence d'avoir l'habillement long et flottant d'une femme. Dans les camps, il étoit honteux de paroître sans ceinture, et cette inconvenance étoit punie comme une faute de discipline. C'étoit une des peines ignominieuses qu'on infligeoit aux soldats romains, de les exposer, ou de les faire travailler sans ceinture et en habit long. C'est encore ainsi qu'on faisoit paroître les troupes

vaincues, et celles qu'on licencioit avec ignominie. Paroître sans ceinture étoit en général regardé comme une marque de mollesse et de débauche.

DISCOBOLE; on désignoit par ce nom celui qui se livroit à l'exercice du disque, et qui en disputoit le prix dans les jeux de la Grèce. Les commencemens de l'exercice du disque remontent aux temps mythologiques. Selon le 10e livre des Métamorphoses d'Ovide, Apollon se déroba du ciel, et abandonna le soin de son oracle de Delphes pour venir à Sparte jouer au disque avec le bel Hyacinthe, qui fut blessé mortellement par celui d'Apollon. Selon Pausanias, l'invention de ce jeu est due à Persée, fils de Danaé, qui eut le malheur de tuer involontairement son grand-père Acrisius d'un coup de disque (*Voy. Dictionn. Mytholog.* HYACINTHE, PERSÉE, ACRISIUS). L'exercice du disque étoit déjà en vogue au temps de la guerre de Troie. Les guerriers d'Achille se livroient à ce jeu, sur le rivage de la mer, pendant l'inaction où les tenoit le ressentiment de ce héros contre Agamemnon. Dans les funérailles de Patrocle on proposa pour prix de cet exercice un disque que lancèrent l'un après l'autre quatre concurrens. Alcinoüs, roi des Phéaciens, donna en l'honneur d'Ulysse, son hôte, un combat du disque, ce dernier y prit lui-même part, et montra à ses antagonistes combien il leur étoit supérieur dans ce genre d'exercice. Lorsque Pindare, dans sa première ode isthmique, célèbre les victoires remportées aux jeux publics par Castor et Iolaüs, il n'oublie pas leur dextérité à lancer le disque: les discoboles jetoient le disque en l'air, ou perpendiculairement pour essayer leurs forces et préluder au combat, ou en avant, dans le dessein d'atteindre le but qu'ils se proposoient. Pour lancer le disque on le tenoit, en sorte que son bord inférieur fût engagé dans la main, et soutenu par les quatre doigts recourbés en devant, pendant que sa surface postérieure étoit appuyée contre le pouce, la paume de la main et une partie de l'avant-bras. Selon Pindare, Lyncée fut le premier qui mérita le prix du disque dans les jeux olympiques. On prescrivoit aux discoboles, dans les jeux publics, certaines règles auxquelles ils devoient s'assujétir pour gagner le prix; celui-là le remportoit, qui jetoit son disque au-delà de ceux de ses concurrens. On marquoit exactement chaque coup de disque, en plantant un piquet ou une flèche à l'endroit où le disque étoit tombé, ce qui fait voir qu'il n'y avoit qu'un seul disque pour tous les concurrens; c'est Minerve elle-même qui sous la figure d'un homme rend ce service à Ulysse chez les Phéaciens. Selon Stace, l'athlète à qui le disque glissoit de la main, dans le moment qu'il alloit le lancer, étoit hors de combat par cet accident, et n'avoit plus de droit au prix. Il est vraisemblable que les discoboles ainsi que les autres athlètes étoient nus lorsqu'ils se livroient à cet exercice. Les avantages qu'on en retiroit étoient très-variés. Il servoit à rendre le guerrier laborieux et robuste. Il fortifioit le corps en s'amusant. Un bras accoutumé insensiblement à manier et à lancer un fardeau aussi pesant que le disque, ne devoit rencontrer dans les combats rien qui pût résister à ses coups. Plusieurs médecins de l'antiquité comptoient aussi le disque entre les exercices utiles pour la conservation de la santé. Plusieurs artistes se sont plu à représenter des discoboles; entr'autres, selon Pline, le peintre Tauriscus, et les sculpteurs Naucydes et Myron. Le beau discobole trouvé dans les fouilles de la villa *Palombara*, sur le mont

Esquilin, est une imitation de celui que Myron exécuta en bronze. Lucien a décrit ce discobole. Il a, dit-il, le visage abaissé et tourné vers la main qui tient le disque. La pointe du pied gauche un peu repliée et tournée en arrière. Son corps est penché et un peu arqué, précisément dans l'attitude d'un homme qui se redresse pour lancer le disque. Quintilien fait aussi l'éloge de ce discobole de Myron. Il y a encore une copie du discobole de Myron au musée des arts, salle du Laocoon, nº 120. Le tronc de celle-ci porte un strigile, ce qui l'a fait prendre à tort par un antiquaire pour une copie de l'*apoxyomenos* de Polyclète (*V*. Destringens). Elle vient du musée du Vatican où Pie VI l'avoit fait placer. Elle avoit été trouvée dans la villa Adriana à Tivoli. Le sculpteur qui l'a restaurée d'après les autres copies antiques qui en existent, s'est permis de graver sur le tronc qui la soutient, le nom de Myron en caractères grecs. On voit aussi des discoboles sur des pierres gravées, et quelques-uns y ont une attitude bien différente; ils tiennent le disque élevé avec les deux mains au-dessus de leur tête, c'est ainsi que des athlètes sont représentés sur deux pierres qui appartiennent l'une à M. Akerblad, l'autre à M. de la Turbie; comme ce que ces athlètes tiennent paroit plus sphérique qu'un disque, je présume que c'est cet orbe de fer appelé *solos*, et non le disque qu'ils vont lancer. *V*. Solos.

Discordant; se dit de tout ouvrage qui manque d'ordre et d'harmonie dans la disposition de son ensemble, ou dans la réunion de ses détails.

Discordant; on appelle ainsi tout instrument dont on joue et qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une intonation qui n'est pas juste fait un ton faux. Une suite de tons faux fait un chant discordant: c'est la différence de ces deux mots.

Disdiapason; nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons double octave. Ce mot avoit chez eux beaucoup plus d'étendue que chez nous, leur échelle se bornoit seulement à deux octaves, par conséquent ils désignoient avec ce mot disdiapason les limites de leur système.

Disjoint, qui est désuni, dont les parties sont écartées l'une de l'autre.

Disjoint; les Grecs donnoient ce nom à deux tétracordes qui se suivoient immédiatement, lorsque la corde la plus grave de l'aigu étoit un ton au-dessus de la plus aiguë du grave au lieu d'être la même.

Dans la musique d'aujourd'hui on donne le nom de disjoint aux intervalles qui ne se suivent pas immédiatement, mais qui sont séparés par un autre intervalle.

Disjonction; c'étoit dans l'ancienne musique, l'espace qui séparoit la mèse de la paramèse, ou en général un tétracorde du tétracorde voisin, lorsqu'ils n'étoient pas conjoints.

Disomum, et Bisomum, tombeau ou urne destinée à recevoir les restes de deux personnes. Ce mot se trouve dans des inscriptions.

Displuviatum; Vitruve désigne par ce mot une espèce de cour ou de *cavædium*, qui étoit entièrement à découvert, c'est-à-dire, qui n'avoit ni couverture, ni portique, ni auvent, et qui par conséquent étoit entièrement exposée à la pluie.

Disposer. *Voy*. Disposition.

Disposition; ce mot signifie quelquefois une aptitude qui rend celui qui la possède propre à réussir dans les sciences, les arts, les exercices et les actions du corps. Dans cette signification, on s'en sert plus ordinairement au pluriel. Lorsqu'il est employé au singulier, il désigne la manière dont l'artiste arrange les

objets qui doivent entrer dans la composition d'un tableau. Disposer les objets d'un tableau, c'est les arranger, les placer, les grouper avec une intention qui, plus ou moins bien méditée, rend la disposition excellente ou défectueuse. La *composition* est l'ordre général, la *disposition* est l'ordre particulier. Lorsque l'artiste aura conçu clairement par l'effet de la méditation, l'objet de sa composition, l'ordonnance de son tableau sera claire, et la disposition si naturelle, qu'elle satisfera tous ceux qui la verront.

Disposition, en architecture, se dit de l'ordre et de l'arrangement que l'intelligence de l'architecte imprime aux détails, comme à l'ensemble d'un édifice. Il paroît que chez les Romains ce mot correspondoit à ce que nous appellerions distribution ou à l'art de dessiner l'architecture; car Vitruve distingue, dans la disposition, trois parties, l'ichnographie, l'orthographie, et la scénographie, c'est-à-dire, le plan, l'élévation, et la vue perspective. Aujourd'hui on prend le mot disposition dans un sens plus général et plus théorique. On dit une belle, une savante disposition, une disposition vicieuse, mesquine, etc. La disposition diffère de la distribution, en ce que la première embrasse toutes les parties de l'architecture et tous les rapports d'un édifice, lorsque la seconde a pour objet spécial l'arrangement et l'ordonnance des pièces, dont se compose son intérieur.

Disproportion; manque de proportion, écart, éloignement des proportions. *Voy.* Proportion.

Disque (*discus*); espèce de palet qu'on lançoit dans des jeux publics; ceux qui disputoient le prix du disque, s'appeloient *discoboles*. On avoit des disques de métal et d'autres en pierre. Le disque de granit qu'on voit au cabinet des antiques de la bibliothèque nationale, a sur le bord d'un côté une excavation, propre à y placer le pouce, de l'autre une cavité pour y fixer les quatre autres doigts, afin de pouvoir le lancer avec plus de facilité. Il paroît que quelquefois le centre du disque étoit percé d'un trou pour y passer une courroie au moyen de laquelle on le lançoit. Le mot disque désignoit aussi des plats ronds sur lesquels on apportoit les mets sur la table; de-là ceux qui étoient destinés à porter les plats étoient appelés *discophores*.

Dissonance; tout son qui forme avec un autre un accord désagréable à l'oreille, ou mieux, tout intervalle qui n'est pas consonnant. Ce qui rend la dissonance désagréable, c'est que les sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent, pour ainsi dire, et sont entendus par elle comme deux sons distincts quoique frappés à-la-fois.

Dissonant; il n'y a que les sons qui dissonent. On dit un son est dissonant quand il forme avec un autre un accord désagréable à l'oreille.

Dissoner; un son dissone quand il forme dissonance avec un autre son. On ne dit pas qu'un intervalle dissone, on dit qu'il est dissonant.

Distance (point de); c'est le point d'où il faut considérer un ouvrage, sur-tout d'architecture, pour en bien saisir et embrasser les parties et les rapports. L'expérience a montré qu'on voit assez commodément de bas en haut un objet vertical, quand l'angle visuel est de 45 degrés.

Distegia; c'étoit une machine dont les anciens se servoient sur le théâtre; elle représentoit un édifice de deux étages, du haut duquel on pouvoit voir ce qui se passoit en bas. Ainsi Hécube, dans les Troyennes d'Euripide, quand on lui annonce que les Grecs avoient pris Troie, monte à l'étage supérieur, et y apperçoit les Grecs, tenant des torches

allumée dans les mains, parcourir la ville de Priam.

DISTRIBUER, en peinture, c'est disposer, arranger les objets et les effets de lumière dans un tableau, de façon qu'il en résulte un grand effet. On dit, ce peintre entend bien à distribuer ses groupes, ses lumières. *Voy.* DISTRIBUTION.

DISTRIBUTION, en peinture, se dit des objets et des lumières distribués dans un tableau. Les distributions d'ornemens, sont l'espacement égal d'ornemens semblables et de figures pareilles, qu'on répète dans les parties de l'architecture, comme dans la frise dorique, la distribution des triglyphes et des métopes; dans la corniche corinthienne, celle des modillons, etc. Dans le jardinage, ce mot désigne l'art d'arranger les parties d'un jardin, suivant sa situation. Quant à la distribution des édifices, nous avons très-peu de notions précises sur l'état dans lequel cet art étoit chez les anciens. La maison de campagne découverte à Pompéia peut cependant nous faire présumer que la recherche des ornemens, des dégagemens et des commodités intérieures, devoit être portée très-loin dans les maisons qui appartenoient à de riches propriétaires. Les recherches que l'on a faites des plans de la *villa Hadriani* à Tivoli ont fait reconnoître en effet des appartemens qui étoient distribués avec le plus grand art; des bains où toutes les commodités étoient ménagées de la manière la plus recherchée; des pièces d'une bonne grandeur, éclairées d'une façon très-appropriée au climat et aux heures du jour où l'on y restoit; des pièces de plain-pied, dont toutes les portes sont en enfilade. *V.* APPARTEMENT, CABINET, CHAMBRE, MAISON.

DITONUS; c'est dans la musique grecque, un intervalle composé de deux tons; c'est-à-dire, une tierce majeure.

DITRIGLYPHE; espace compris entre deux triglyphes, dans un entrecolonnement dorique.

DIVERSITÉ; le peintre doit savoir varier dans les personnages d'un tableau, l'air, l'attitude, et les passions propres à chacun; cela demande de la diversité dans l'expression, et cette diversité attire l'attention du spectateur. Le tableau de la *messe du pape Jules*, celui d'*Attila*, et l'*école d'Athènes*, dont le Musée des arts possède le carton, trois chefs-d'œuvre de Raphaël, sont d'admirables modèles en ce genre. La diversité de l'imitation doit être infinie comme celle de la nature. *Voy.* VARIÉTÉ.

DIVERTIMENTO, DIVERTISSEMENT; nom qu'on donne à des danses et à des chansons qu'il est de règle, à Paris, d'insérer dans chaque acte d'un opéra, soit ballet, soit tragédie. Ces suites de danse se succèdent sans sujet ni liaison entre elles, ni avec l'action principale. Cette ordonnance, peu théâtrale, suffit pour un bal; où chaque acteur a rempli son objet lorsqu'il s'est amusé lui-même, et où l'intérêt que le spectateur prend aux personnes, le dispense d'en donner l'action. Mais ce défaut de sujet et de liaison ne doit jamais être souffert sur la scène. Rousseau appelle ces divertissemens *importuns*, parce que trop souvent ils interrompent l'action dans quelque moment intéressant On entend encore par le mot de divertissement, une pièce composée pour le clavecin, qui n'a pas de caractère distingué, et qui ne sert que pour amuser.

DIVERTISSEMENT. *Voy.* DIVERTIMENTO.

DIVIDICULA, appelé aussi *castellum*; c'étoit un bassin dans lequel se réunissoit l'eau qui venoit de l'aqueduc, et qui couloit alors de ce bassin dans les différentes parties de la ville. Les dividicules étoient

ordinairement des édifices auxquels on employoit beaucoup d'art.

Dix-huitième ; intervalle qui comprend dix-sept degrés conjoints, et par conséquent dix-huit sons diatoniques en comptant les deux extrêmes ; c'est la double octave de la quarte.

Dixième ; intervalle qui comprend neuf degrés conjoints, et par conséquent dix sons diatoniques en comptant les deux qui le forment.

Dix-neuvième ; intervalle qui comprend dix-huit degrés conjoints, et par conséquent dix-neuf sons diatoniques en comptant les deux extrêmes.

Dix-septième ; intervalle qui comprend seize degrés conjoints, et par conséquent dix-sept sons diatoniques en comptant les deux extrêmes.

Do ; syllabe que les Italiens substituent en solfiant à celle d'*ut*, dont ils trouvent le son trop sourd.

Dodecacorde ; titre que le musicien Glaréau a donné à un gros livre de sa composition, dans lequel il a ajouté quatre nouveaux tons aux huit usités de son temps, ces tons restent encore aujourd'hui dans le chant ecclésiastique romain.

Doigter ; on dit qu'un morceau de musique est *bien doigté*, quand le musicien a eu quelqu'égard, en composant, à la position familière des doigts sur l'instrument sur lequel on doit exécuter. *Bien doigter* signifie encore poser facilement et avantageusement la main sur un instrument pour en tirer des sons justes et harmonieux. C'est ce qu'on apprend par l'usage, et sur-tout par les leçons des habiles artistes. Cette expression veut aussi dire quelquefois, s'écarter de la position ordinaire, pour en prendre une qui facilite un passage rapide ou singulier.

Dolce, terme employé dans la musique italienne pour avertir qu'il faut rendre le chant le plus gracieux qu'il est possible.

Dôme ; ce mot dérivé du latin *domus*, maison, a été emprunté des Italiens dans l'acception dans laquelle on le prend aujourd'hui. Les Italiens appellent *duomo* l'église cathédrale, comme voulant dire maison par excellence ; ils désignent même quelquefois par le mot *duomo*, dôme, des temples dont ni la forme ni le couronnement ne ressemblent à ce que nous appelons un *dôme*. On dit à Bologne, *il duomo di San-Petronio*, quoique l'église de Saint-Pétrone n'ait ni coupole ni dôme. En français *dôme* est synonyme de *coupole* (*Voy.* ce mot), et l'on dit indifféremment le dôme ou la coupole de S. Pierre, de S. Paul, des Invalides, etc. Toutefois le mot *coupole* est plus usité que l'autre, dans le langage des artistes ; le mot *dôme* est d'une locution plus populaire. *Voy.* Coupole.

Dominant ; accord dominant ou sensible est celui qui se pratique sur la dominante du ton, et qui annonce la cadence parfaite. Tout accord parfait majeur devient dominant, si-tôt qu'on lui ajoute la septième mineure.

Dominante ; celle des trois notes essentielles du ton, qui est une quinte au-dessus de la tonique. La tonique et la dominante déterminent le ton.

Dominante, dans le plain-chant, est la note que l'on rebat le plus souvent à quelque degré que l'on soit de la tonique.

Dorer. *Voy.* Dorure.

Dorien ; le mode dorien étoit un des plus anciens de la musique des Grecs. Le caractère de ce mode étoit sérieux et grave, ce qui le rendoit propre pour la guerre et pour les sujets de religion. Il s'appeloit dorien, parce que c'étoit chez les Doriens qu'il avoit été d'abord en usage.

Dorique (ordre) ; le caractère qui distingue principalement cet ordre, est l'absence de base. La

colonne pose de fonds sur le soubassement général, sans socle, sans tore et sans filets. Elle a ordinairement une forme pyramidale, c'est-à-dire, que son diamètre inférieur mesuré à la naissance du fût, a quelquefois jusqu'à un quart ou un tiers de plus d'épaisseur que le diamètre de la colonne mesurée sous le chapiteau. Cela donne à cet ordre un caractère éminent de force et de solidité. L'absence de la base ajoute à cet effet, parce que tout ce qui repose sur un autre corps annonce une composition fragile d'élémens et de moyens. Les cannelures sont en petit nombre, larges, à vive arrête, très-peu concaves, et elles se terminent ordinairement dans le haut en ligne droite. Les chapiteaux de cet ordre n'ont point d'astragale, mais seulement un ou plusieurs filets qui séparent les cannelures du tore. Celui-ci qu'on appelle échine, est ordinairement taillé en biseau plus ou moins arrondi, mais débordant beaucoup le nu de la colonne. Il en résulte une assiette plus large pour le tailloir, qui s'y forme toujours d'un simple plateau fort élevé sans aucune moulure. Ce grand lisse, le ton mâle et fièrement prononcé de toutes les parties, donnent à ce chapiteau un caractère très-imposant. Le même genre de force, de simplicité, et la même énergie de style règnent dans l'entablement. L'architrave y est lisse et très-élevée : la frise est décorée de triglyphes et de métopes, qui représentent les extrémités des solives du plafond qui viennent reposer sur l'architrave et les intervalles que les solives laissoient entr'elles ; la frise est la partie la plus riche de l'entablement dorique. Peu de parties, et des profils toujours simples composent la corniche. Le caractère spécial de l'ordre dorique, comme exprimant la force et la solidité, est d'avoir de courtes proportions. D'après les monumens anciens qui nous en restent, la moyenne proportionnelle de cet ordre peut être fixée à 4 diamètres et demi. Les modernes lui ont donné une proportion presque double, en la portant jusqu'à 8 diamètres et demi. Tout ce qui tend à produire l'idée de force et de solidité caractérise l'ordre dorique. Ainsi la densité des colonnes, ce que les anciens appeloient âpreté, *asperitas*, c'est-à-dire, le serrement des entrecolonnemens, se trouve généralement à tous les monumens de cet ordre. Un diamètre et un quart est la plus large dimension des entrecolonnemens ; plusieurs n'ont qu'un diamètre, et quelques-uns ont encore moins. Il résulte de l'espace si étroit de l'entrecolonnement et de la grande largeur des chapiteaux dans quelques édifices, que les tailloirs semblent près de se toucher, ce qui porte l'effet de l'énergie et de la solidité au plus haut degré. Comme toutes les proportions de cet ordre sont courtes, les Grecs ont élevé ses ordonnances sur des stylobates profilés, ou se rétrécissant par plusieurs degrés. Cet exhaussement forme à la masse un piédestal très-mâle qui, sans détruire l'effet de son caractère, lui donne cependant une grace particulière. Parmi les plus beaux monumens de l'ordre dorique, on peut citer les ruines de Pæstum, les temples de Minerve et de Thésée ainsi que les Propylées à Athènes ; ceux de Junon, d'Hercule et de la Concorde à Agrigente ; ceux de Ségeste et de Sélinonte en Sicile ; celui de Minerve à Syracuse.

Chez les Romains l'ordre dorique reçut différentes modifications ; la première et la plus importante fut l'exhaussement de proportion qui de 4 à 5 diamètres, fut porté jusqu'à 7 et 8. L'ordre dorique ayant perdu chez les Romains la proportion courte et ramassée qu'il avoit

en Grèce, toutes les parties, tous les caractères de force et imposans qui étoient en rapport avec cette proportion, cessèrent de l'être avec la proportion de 7 à 8 diamètres. Il perdit d'abord sa forme pyramidale, et son fût devint à-peu-près semblable à celui des autres ordres. Les Romains modifièrent sur-tout son chapiteau; ils ôtèrent à l'échine la forme de biseau et l'exubérance de dimension et de contour dans son galbe qu'on lui remarque chez les Grecs; ils y firent un tore peu saillant accompagné d'un astragale. Le tailloir large de l'architrave, en Grèce, ce couronnement mâle de la colonne, fut réduit à un plateau d'une modique saillie et d'une foible épaisseur. De lisse qu'il étoit, il devint profilé, et reçut même des ornemens. Les parties de l'entablement se modifièrent sur ce nouveau système d'élégance; elles devinrent moins élevées; l'architrave lui-même fut profilé, et on lui donna deux faces. Les triglyphes se multiplièrent entre les entrecolonnemens, comme on le voit au temple de Cora. Les Grecs donnoient à la corniche à peine la cinquième partie de l'entablement, et en donnoient presque le tiers à l'architrave; les Romains lui donnoient le tiers de toute la hauteur, et la cinquième partie seulement à l'architrave. En Grèce la corniche ne se composoit presque que d'une bande profilée; à Rome, elle reçut une cymaise, un larmier et même des denticules.

L'ordre dorique conserva cependant chez les Romains un de ses caractères primitifs, savoir, l'absence de base. C'est ce qu'on peut observer au quartier des soldats à Pompéia, au tombeau de Terracina, aux thermes de Dioclétien, au théâtre de Vicenza, à un arc de triomphe de Vérone, au théâtre de Marcellus, etc. etc. Dans quelques-uns de ces monumens le fût se termine dans le bas par une légère doucine, semblable à celle qu'on observe à l'extrémité des colonnes ioniques ou corinthiennes, au-dessus des tores de la base. Il n'y a que le prétendu *dorique* du colisée de Rome qui offre une base réelle et déterminée. Mais ce dorique est plutôt une exception qu'un ordre régulier, puisque cette ordonnance étant dépourvue de ses attributs principaux, c'est-à-dire, de la frise, elle ne peut passer que pour une composition hors des règles et de l'usage, et peut-être étrangère même à l'ordre dorique. Lorsque vers le 15e siècle l'architecture reparut, les architectes ne connoissant et ne pouvant étudier que les monumens qu'offroit la ville de Rome et ses environs, commirent la faute de former des systêmes basés sur les faits que leur offroient ces monumens. Ce fut alors le prétendu dorique du colisée qui les engagea à altérer l'ordre dorique, d'abord en lui donnant constamment 8 diamètres, parce qu'ils supposoient gratuitement que le dorique devoit être plus élevé que le toscan, ensuite en lui donnant une base malgré l'exemple même des Romains, parce que l'absence de la base étant un caractère de grande simplicité, cela eût semblé contradictoire avec leur systême qui attribuoit au toscan le degré extrême du simple, et qui supposoit une gradation de richesse dans tous les profils et les membres des différens ordres. Cette première altération devoit nécessairement en entraîner d'autres. C'est ainsi que le Bernin, à la colonnade de S. Pierre à Rome, se crut le maître d'en supprimer les triglyphes et les métopes. L'architecte Ledoux a employé le dorique à la décoration de quelques barrières de Paris, mais il l'a tellement dénaturé qu'il est devenu méconnoissable. Le véritable dorique grec,

resté enseveli sous les ruines de la Grèce, de la Sicile et de la Grande-Grèce ; ne pouvoit reparoître que par les tentatives des voyageurs. On le connoît sur-tout depuis la découverte des ruines de la ville de Pæstum, le voyage de M. Le Roy, en Grèce, la publication des *Antiquités d'Athènes* de M. Stuart, et de quelques ouvrages semblables.

Dorure ; c'est l'art d'appliquer l'or en feuilles ou en poudre sur les bois, les métaux, les pierres, les enduits. Les monumens ægyptiens nous offrent fréquemment des traces de dorure et de l'argenture. On voit qu'ils avoient pour dorer un procédé à-peu-près semblable au nôtre ; ils faisoient une espèce de pâte ou d'encollage pareil à celui que nous mettons sur le bois pour recevoir la dorure ; ce qu'il y a de singulier, c'est qu'ils employoient aussi ce procédé pour dorer les métaux. Le cabinet de la bibliothèque possède un Osiris doré d'après ce procédé ; ils savoient aussi dorer à nu.

Les anciens Perses pratiquoient aussi la dorure ; on voit des traces de l'emploi de l'or en plusieurs endroits des ruines de Persépolis.

Les Grecs et les Romains ont aussi fait un grand usage de la dorure. Les Grecs doroient les pieds et les cornes des victimes. L'usage de dorer les statues est de l'enfance de l'art, mais il s'est conservé dans un temps plus avancé ; les Romains doroient jusqu'aux bonbons dont on faisoit présent le jour des étrennes. Un grand nombre de meubles, d'ustensiles qui nous restent de ce temps, sont dorés. On voit par quelques verres antiques qu'ils savoient adapter l'or sur cette substance, et même y figurer ainsi des portraits. On trouve aussi des médaillons dorés. *Voy*. Or.

La dorure qu'on trouve encore sur plusieurs anciens monumens de bronze a une très-grande vivacité ; sans parler du soin extrême que les anciens artistes mettoient à leurs travaux, cela tenoit aussi à l'épaisseur et à la force de leurs feuilles d'or, qui étoient beaucoup plus considérables que celles des feuilles qu'on emploie aujourd'hui, et dans la proportion de 6 à 1 à-peu-près, pour les dorures au feu, et de 22 à 1 pour les dorures sur bois et sur d'autres matières sans feu. Pline nous apprend que de son temps une once d'or donnoit 50 à 70 et plus de feuilles larges d'environ 4 doigts chacune (c'est-à-dire 36 demi-sextules), tandis qu'aujourd'hui, une once romaine (beaucoup moins forte que l once ancienne) donne 250 feuilles fortes pour dorer au feu, larges chacune de 52 demi-sextules, par conséquent plus larges de la moitié, et jusqu'à 1800 feuilles minces, pour la dorure sur bois, chacune large ordinairement de 35 demi-sextules (comme à-peu-près les anciennes). Au surplus il faut considérer que la manière dont on dore le plus communément aujourd'hui le cuivre, en amalgamant l'or avec le mercure, rend l'or encore plus subtil, plus divisé que la manière d'en faire des feuilles, et que cette méthode n'a pas été connue des anciens. Ceux-ci, comme nous le voyons par le récit de Pline, ne fixoient pas, comme on le fait aujourd'hui, par le seul secours du feu, les feuilles d'or sur le cuivre ou sur le fer, mais ils le couvroient et le teignoient pour ainsi dire de vif-argent qu'ils faisoient ensuite évaporer, en employant à-peu-près les mêmes procédés que ceux pour dorer avec l'amalgame. Sur le cheval du capitole, particulièrement sur la croupe, on reconnoît encore la figure carrée des feuilles d'or.

Comme les feuilles d'or employées par les anciens étoient plus fortes que celles employées aujourd'hui, la consommation de l'or devoit être d'autant plus considérable parmi

eux, que le luxe de la dorure étoit poussé beaucoup plus loin; ils doroient presque toutes leurs statues de bronze, de bois, de plâtre ou de terre, et souvent même celles de marbre, et on a trouvé des fragmens de monumens dorés de cette espèce. Les voûtes des chambres et les lambris, et jusqu'aux colonnes de marbre étoient dorés; souvent même on doroit les comestibles et les victimes: quant à ces dernières on en doroit sur-tout les cornes et les sabots. C'est pour cela que les métiers des *bracteatores* et des *inauratores*, étoient beaucoup plus considérés qu'aujourd'hui, et qu'ils étoient du nombre de ceux qui étoient exempts des charges publiques. Aurélien, pour remédier à cette consommation considérable d'or, voulut, selon Vopiscus, ordonner qu'on ne l'employât plus ni pour l'ornement des habitations, ni pour celui des habillemens, ni pour dorer l'argenterie, etc. Le comte de Caylus en décrivant dans le premier volume de son recueil un cercueil de momie qui se trouve aujourd'hui au cabinet de la bibliothèque, dit qu'on y voyoit encore un peu de dorure, et il assure que cette dorure étoit fausse et faite avec du cuivre.

Dans les ornemens d'architecture la dorure peut plaire d'abord par l'idée de richesse qu'elle fait naître dans l'ame du spectateur, ensuite par l'effet de sa couleur, effet qu'on peut aussi juger indépendant de l'idée de richesse qu'on y attache. Les exemples les plus remarquables de la dorure employée avec goût et avec succès dans l'architecture moderne, sont sans contredit la voûte de l'église de saint Pierre, et le plafond de l'église de *Santa Maria Maggiore*. Les galeries de quelques grands palais d'Italie font voir aussi la dorure mêlée habilement soit à la décoration en grand, soit aux légers badinages des arabesques. Mais souvent les architectes ont abusé de la dorure, et ont cru pouvoir remplacer la beauté par la richesse. Aujourd'hui on excelle à dorer le bronze, et tous les meubles sont garnis d'ornemens dorés d'or moulu.

DORYPHORE; ce mot signifie celui qui porte une lance. Les Grecs appeloient *doryphores* un corps de troupes qui escortoit le char du roi lorsqu'il alloit en guerre. On donnoit encore ce nom aux personnages muets ou satellites qui formoient la suite des héros et des rois sur la scène grecque ou romaine. On appeloit aussi *doryphores* les statues qui portoient une lance. Polyclète avoit fait une statue doryphore devenue extrêmement célèbre dans l'antiquité. Selon Cicéron, Lysippe s'exerça d'après ce doryphore de Polyclète, et selon Pline les artistes suivans ont désigné cette statue sous le nom de *canon*, parce qu'on l'a regardé comme un excellent modèle, et la règle des belles proportions. *Voy.* CANON.

DOS. *Voy.* DOSSIER.

DOS D'ANE; par cette expression on désigne tout corps qui a deux surfaces inclinées, et se terminant en une même ligne; telle est la partie d'un *comble à la mansarde*, qu'on appelle ordinairement *faux-comble*.

DOSSIER; partie montante de certains ouvrages de menuiserie ou de construction contre laquelle le dos s'appuie lorsqu'on est assis. *Dossier* se dit de toute espèce de banquette de marbre, de bois, etc. Le mot *dos* est employé quand il n'est question que d'une chaise ou d'un siége.

DOUANE; édifice où les marchandises se transportent et se déposent pour y acquitter les droits. La douane de Bologne, bâtie par Domenico Tibaldi, est citée en ce genre comme un des bâtimens les plus remarquables. Celle de Rome est la réunion d'une construction mo-

derne avec un péristyle de colonnes antiques.

Doublage des métaux ou Placage; procédé par lequel on recouvre un métal moins précieux d'une feuille mince d'un métal plus recherché. Les médailles fourrées, c'est-à-dire, faites d'un métal commun et recouvertes de deux feuilles de métal riche, sont faites par ce procédé (*Voy.* Médailles). Dans les fouilles d'Herculanum, on a trouvé plusieurs vases *doublés* d'argent. On *double* de lames de cuivre les vaisseaux destinés à faire des voyages de long cours; on double aussi la vaisselle d'argent.

Double; les intervalles doubles sont ceux qui excèdent l'étendue de l'octave. Quelques-uns donnent aussi le nom d'intervalles doubles à ceux qui sont composés de deux intervalles égaux, comme la fausse-quinte qui est composée de deux tierces mineures.

Double; on appelle doubles, des airs d'un chant simple en lui-même, qu'on figure, et qu'on double par l'addition de plusieurs notes qui varient et ornent le chant sans le gâter. Il y a cette différence des doubles aux broderies, que le musicien les peut faire ou les quitter quand il lui plaît pour reprendre le simple, mais si-tôt qu'on a commencé le double, il faut le poursuivre jusqu'à la fin de l'air.

Double, est encore un mot employé dans les spectacles de Paris, pour désigner les acteurs en sous-ordre qui remplacent les premiers.

Doubler un air, c'est y faire des doubles; doubler un rôle, c'est y remplacer l'acteur principal.

Double-corde; manière de jouer sur le violon, laquelle consiste à toucher à-la-fois deux cordes faisant deux parties différentes.

Double-croche; note de musique qui ne vaut que le quart d'une noire, ou la moitié d'une croche.

Double-crochet; signe d'abréviation qui marque la division des notes en doubles-croches, comme le simple crochet marque leur division en croches simples.

Double-flute. *Voy.* Flute.

Double-fugue; on fait une double-fugue, lorsqu'à la suite d'une fugue déjà annoncée, on en annonce une autre d'un dessin tout différent, mais il faut que cette seconde fugue ait sa réponse et ses rentrées ainsi que la première. Quand, avec plus de parties, on veut faire entendre un plus grand nombre de fugues différentes, il faut observer autant qu'il est possible de ne les faire entrer que l'une après l'autre, sans cela on tombe dans la confusion.

Double-octave; intervalle composé de deux octaves, qu'on appelle autrement quinzième, et que les Grecs appeloient disdiapason.

Double-têtes. *V.* Têtes géminées.

Double-triple; ancien nom de la triple de blanches ou de la mesure à trois pour deux, laquelle se bat à trois temps, et contient une blanche pour chaque temps. Cette musique n'est plus en usage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

Doucine; moulure concave par le haut, et convexe par le bas; on l'appelle aussi *gueule droite*. Cette moulure termine les corniches d'une manière avantageuse, et elle est rarement aussi bien employée ailleurs. *Voy.* Cymaise.

Douleur; les anciens donnent deux expressions différentes à la douleur. Tantôt, comme dit Sénèque le tragique, elle déploie toute sa violence, elle déchire ses vêtemens, elle se frappe la poitrine; tantôt elle est accablée, recueillie en elle-même, et comme abîmée dans ses pensées. La seconde expression est celle qu'on voit souvent sur les médailles romaines, sur lesquelles une province subjuguée

est représentée sous les traits d'une femme, le plus souvent plongée dans le deuil et l'abattement convenable à une captive. Quant à l'expression de la douleur, les artistes avoient toujours soin de l'exprimer de manière qu'elle ne fît pas grimacer la figure, et qu'elle ne nuisît pas à l'expression de la beauté. La Niobé et le Laocoon sont des modèles en ce genre.

Doux; ce mot en musique est opposé à fort, et s'écrit au-dessus des portées pour la musique française, et au-dessous pour l'italienne dans les endroits où on veut faire diminuer le bruit, tempérer et radoucir l'éclat et la véhémence du son comme dans les échos et dans les parties d'accompagnement. Le doux a trois nuances qu'il faut bien distinguer, le demi-doux, le doux et le très-doux.

Douzième; intervalle composé de onze degrés conjoints, c'est-à-dire, de douze sons diatoniques en comptant les deux extrêmes : c'est l'octave de la quinte.

Dragon; cet animal fabuleux a été depuis les temps les plus reculés l'objet de récits contradictoires; son origine se perd dans l'obscurité des temps, et les anciens lui ont assigné pour patrie presque tous les pays dont ils avoient connoissance; mais principalement l'Inde et l'Afrique. Tous ceux qui en ont donné la description le représentent comme un animal effroyable, mais ils diffèrent dans les détails. Ils lui donnent toujours une taille monstrueuse, quoiqu'ils l'indiquent d'une manière vague ou précise. Pline et Philostorgius disent que les dragons de l'Æthiopie ont 20 aunes de longueur. Ælien dit qu'il y en a de 30 pas de longueur; il fait mention d'un dragon des Indes long de 70 aunes, et dont les yeux avoient la grandeur d'un bouclier macédonien. Il existoit du temps d'Alexandre-le-Grand, et reçut les honneurs divins. Il habitoit une caverne, dont il sortoit seulement la tête. Il parle encore de deux autres dragons, l'un de 46, l'autre de 88 aunes; et de deux plus petits, de 13 et de 14 aunes qu'on avoit apportés vivans à Alexandrie sous le règne de Ptolémée Philadelphe. Sous Ptolémée Evergète on y en apporta encore trois autres plus petits, l'un de 9, l'autre de 7 aunes de longueur, le troisième, ajoute le même auteur, fut gardé avec soin dans le temple d'Æsculape. Diodore parle d'un dragon de 30 aunes pris sous le même roi. Nicéphore fait mention d'un autre dont le poids étoit si considérable, que 16 bœufs pouvoient à peine l'enlever, et qu'il fallut le brûler afin que les miasmes, répandus par sa putréfaction, ne rendissent pas l'air pestiféré. Pline et Philostrate ajoutent une crête à la tête du dragon. Dans un autre passage Pline dit cependant que personne n'en a encore vu. Ælien ne donne de crête et de barbe qu'au dragon mâle. D'après ce que les auteurs disent de la nourriture de cet animal, de la manière dont il s'empare de sa proie, et dont il la dévore, on voit qu'on lui attribuoit en général une gueule très-grande, garnie de dents fortes et pointues. Aëtius et Avicenna lui donnent des dents semblables aux défenses du sanglier. Solin est le seul qui diffère en cela des autres auteurs, et qui au lieu de bouche ne lui attribue que des espèces de tubes qui lui servent, dit-il, non pas pour mordre, mais seulement pour respirer et pour sortir la langue. On lui attribue aussi une vue perçante, et on dérive même le nom de *draco*, *dragon*, qui dans presque toutes les langues est le même, d'un mot grec qui signifie *avoir la vue perçante*. Plusieurs auteurs parlent aussi de son ouïe fine. Le corps du dragon, disent-ils, est couvert d'écailles, et

le cou est garni d'une crinière. Il n'y a que quelques anciens qui fassent mention de dragons ailés; mais tous les représentent sans pieds. Lorsqu'ils parlent de leurs mouvemens, ils se servent toujours d'expressions qui s'emploient pour ceux des serpens. Dans les temps suivans, il est question de dragons qui ont des pieds. Plusieurs anciens leur attribuent la faculté de nager. Pline dit des dragons de l'Æthiopie qu'ils traversent la mer par troupes de 4 et de 5, pour aller en Arabie en élevant la tête au-dessus de la surface des flots. Quant à la couleur on ne trouve point d'opinion fixe à ce sujet dans les auteurs anciens. Les uns les disent noirs, ayant la poitrine verdâtre; d'autres, rouges de feu, ou jaunes ou cendrés. Tous leur attribuent une espèce de sifflement perçant. Quelques-uns en parlent comme d'êtres effrayans. Ælien dit que le dragon qui du temps d'Alexandre fut adoré dans l'Inde, causa la plus grande terreur à toute l'armée qui défiloit. Tous les auteurs les font séjourner dans des forêts épaisses, des cavernes, et les environs des fleuves. Quoique cet animal, selon les descriptions des anciens, dût être terrible, et que son souffle même empoisonnât l'air, opinion qui cependant n'est pas générale, il n'étoit pas aussi redouté dans l'antiquité qu'on pourroit le croire. En parlant de la force du dragon, les auteurs prétendent qu'il tue facilement l'éléphant, animal avec lequel ils le disent toujours en guerre. Il se nourrit, ajoutent-ils, de différens animaux, sur-tout de bêtes à corne et de brebis; il attire les oiseaux par son haleine: il tire cependant sa nourriture, non pas uniquement du règne animal, mais aussi du règne végétal. Il aime sur-tout les fruits des arbres, au point qu'ils lui causent souvent une indigestion. Il se guérit en mangeant de la laitue sauvage. Selon Lucain, ceux de l'Afrique sont venimeux, et selon Léon l'Africain, il n'y a que les atlantiques dont la morsure soit venimeuse. Les anciens parlent souvent de dragons apprivoisés ou qui habitoient auprès des hommes, et qu'on adoroit, ce qui ne conviendroit pas avec l'opinion qu'ils sont venimeux. On craignoit la morsure du dragon, et l'on employoit toutes sortes de remèdes pour la guérir, mais ce n'étoit que sa profondeur qu'on redoutoit. Les anciens rapportent beaucoup d'exemples de dragons apprivoisés et de leur attachement pour les hommes. On attribuoit à ces animaux une vigilance extraordinaire, ce qui joint à leur force et à leur vue perçante, les fit regarder comme les gardiens des trésors. Leur vigilance les fit donner comme attributs à Æsculape, parce que cette qualité et une attention scrupuleuse à toutes les circonstances d'une maladie, sont nécessaires aux médecins. Selon S. Augustin, le dragon aime la musique et le chant. Son ennemi mortel est l'aigle, dont il a tellement peur qu'il se cache, dès qu'il entend le bruit de ses ailes. Selon Pline, le foie du dragon étoit regardé comme un bon remède contre la morsure des serpens; les yeux desséchés du dragon, confits dans du miel, chassent selon lui la peur des revenans lorsqu'on s'en frotte; sa tête passoit pour un remède contre les maux d'yeux, et enfouie sous le seuil de la porte, on croyoit qu'elle faisoit prospérer la maison; un os de l'épine du dos du dragon passoit pour spécifique contre les maux de dents, et la langue chassoit les spectres nocturnes.

Les auteurs anciens rapportent plusieurs anecdotes qui font voir que dans les temps les plus anciens, les dragons obtenoient une espèce de culte. En Epire il y avoit des dragons sacrés, qui étoient servis par

une vierge. Lorsqu'ils la regardoient avec douceur, et qu'ils mangeoient les mets qu'on leur apportoit, on s'attendoit à une année fertile; et à une année stérile lorsqu'ils n'y touchoient pas. On voit d'après cela qu'on leur attribuoit aussi le don de la divination. A Mélite en Ægypte, les prêtres, selon Ælien, apportoient à un dragon tous les jours de la nourriture, et s'éloignoient sur le champ. Le grand-prêtre voulut un jour le voir manger; il ouvrit la porte pendant que le dragon faisoit son repas, mais celui-ci s'en fâcha et s'éloigna. Le prêtre, ajoute Ælien, devint muet et maniaque, et mourut bientôt après. Dans le bois sacré de Lavinium on adoroit, selon Ælien, un dragon auquel une jeune fille ayant les yeux bandés, apportoit la nourriture; il n'y touchoit que lorsque la vertu de la jeune fille étoit encore intacte.

On voit facilement que toutes ces traditions sur les dragons se rapportent à des serpens de la plus grande espèce. On a cependant emprunté des traditions qui appartiennent à des espèces plus petites, et en les appliquant à un seul animal on en a formé un monstre effroyable. Les anciens employoient indistinctement les mots dragon (*draco*) et serpent (*serpens*), souvent même ils les réunissoient. L'Inde et l'Afrique sont en effet, comme ils le font entendre, la patrie des plus grands serpens. Lorsqu'on prend le terme moyen des mesures qu'ils indiquent, on trouve 40 pieds, ce qui est à-peu-près la longueur du *boa constrictor*; ce serpent monstrueux n'habite pas à la vérité l'Afrique, mais on sait que les anciens n'indiquoient point sa patrie d'une manière très-précise. Peut-être aussi que dans les déserts de l'Afrique, quelques serpens ont en effet atteint une grandeur si extraordinaire. Les écailles dont on couvre le corps du dragon, indiquent évidemment que toutes ces traditions sont relatives à un serpent. La crinière n'est sans doute qu'un embellissement des poètes, puisqu'aucun serpent ni amphibie n'en a. Il paroît en être de même des ailes. Plusieurs espèces de serpens sont connues pour bien nager. La supériorité de leur vue et de leur ouie est célèbre. Si les anciens avoient donné des détails plus précis sur la couleur du dragon, on pourroit plus facilement déterminer de quelle espèce de serpent ils ont voulu parler. Des voyageurs dignes de foi ont rapporté que différens petits animaux sont attirés et tellement étourdis par le sifflement des serpens, que ceux-ci s'en emparent facilement. Il paroît que depuis les temps les plus reculés on avoit fait la même observation, et qu'elle a donné lieu à cette tradition, que le dragon attire les oiseaux par son haleine. Les serpens avalent leur proie toute entière; le boa constricter avale même de jeunes buffles; cela fit naître l'idée d'une extrême voracité, et de là la crainte des dévastations du dragon. Le séjour ordinaire des serpens dans les forêts épaisses, dans les cavernes, et auprès des fleuves, où les autres animaux se rendent fréquemment dans les pays chauds et où le serpent par conséquent trouve plus facilement sa proie, convient parfaitement avec les traditions des anciens sur les dragons. Sa vue perçante et son séjour dans les cavernes auront donné lieu à celle qu'il étoit le gardien des trésors cachés. Comme les serpens sont une nourriture ordinaire de certains oiseaux de proie, ils cherchent à leur échapper; cette peur des serpens aura donné lieu à la tradition de l'inimitié du dragon et de l'aigle. D'après ce qu'on sait sur les jongleries qu'on entreprend avec plusieurs espèces de serpens, on ne sera plus surpris de ce que les

anciens nous rapportent de dragons apprivoisés. L'opinion que les dragons fournissent d'excellens remèdes ne s'est pas encore tout-à-fait perdue parmi le peuple. On peut citer à ce sujet le squelette pulvérisé du *coluber berus*, et du *coluber chersea* de Linné employé contre le pourpre rentré, l'usage de la thériaque, et du sel volatil de vipères. Si les anciens avoient moins connu le crocodile, on pourroit croire que c'est cet animal qui a donné lieu aux traditions sur le dragon. Peut-être que plusieurs faits relatifs au crocodile ont été appliqués au dragon, cependant les quatre pieds du crocodile n'auroient pas pu échapper à celui qui l'a vu, et les anciens disent d'une manière trop positive que les dragons n'ont pas de pieds. Le dragon est souvent figuré sur les monumens, soit comme attribut d'Æsculape et d'Hygiée; soit attelé au char de Cérès et de Médée; soit comme gardien des pommes des Hespérides; il a constamment la figure d'un gros serpent. Dans les légendes et les histoires de chevalerie du moyen âge, il est souvent question d'un dragon monstrueux qu'on dit avoir été combattu par S. Georges. Il a quelques points de ressemblance avec le dragon des anciens, il en diffère cependant essentiellement en ce qu'on lui a attribué deux ou quatre pieds de lion, une queue de serpent, deux ailes garnies souvent d'yeux, et une gueule terrible armée de trois rangs de dents, et dont il vomit le plus souvent des flammes; en un mot les légendaires et les chroniqueurs du moyen âge en font un monstre effroyable qui dévaste des pays entiers, et qui tue les hommes et les animaux qui habitent son voisinage; ils lui donnent en Normandie le nom de *gargouille*, parce que le dragon tué par S. Exupère, sert de décoration à toutes les gouttières de la cathédrale: on l'appelle la *tarasque* à Tarascon. On en faisoit le gardien des trésors cachés et des vierges enfermées, soit par des sorciers, soit par des pères irrités qui avoient enfermé leurs filles; les combattre étoit un des principaux exploits des chevaliers. Aussi en trouvons-nous mention dans presque tous les récits de chevalerie. La Suisse et l'Allemagne sont sur-tout citées comme la patrie de ces dragons. Lorsqu'on examine toutes ces traditions, il est évident que le serpent et le crocodile sont les animaux sur lesquels elles se fondent. Ce dernier fut connu en Europe par les croisades, à-peu-près vers le même temps où il est si souvent parlé de ce dragon dans les chroniques. La salamandre ailée adoptée par François I dans sa devise et ses armoiries, est une espèce de dragon. *Voy.* SALAMANDRE.

Le dragon se voit donc sur plusieurs monumens antiques; les serpens que l'on rencontre si souvent sur les monumens de l'Ægypte et de la Perse, n'ont ni pattes ni ailes. Le dragon des Chinois au contraire a des pattes d'oiseaux et une crinière; c'est la forme qu'on lui donne ordinairement dans les arts: les artistes modernes ont souvent occasion de figurer les dragons ailés en représentant les aventures des saints ou des chevaliers qui en ont délivré la terre; mais lorsqu'ils peignent les aventures de Cadmus ou celles de Jason, ils ne doivent point donner d'ailes à leur dragon.

La colonne trajane, et quelques passages de Lucien, nous font voir que les Daces avoient une figure de serpent pour signe militaire. Du temps de Végèce, chaque cohorte des légions romaines avoit son dragonnaire, *draconarius*, qui marchoit au combat chargé d'un dragon. Sur une médaille de Philippe I, on voit une femme debout tenant un serpent à deux pieds d'un côté et

une haste de l'autre ; on y lit l'inscription TRANQUILLITAS (*tranquillité*), ce qui paroît faire allusion à la tranquillité que les cohortes procurent à l'Empire.

Le dragon ou serpent représenté sur le bouclier qui se trouvoit sur une colonne placée sur le tombeau d'Epaminondas, indiquoit que ce héros descendoit des Spartes, c'est-à-dire de ceux qui naquirent des dents du dragon, semées par Cadmus. Mais le dragon du bouclier de Ménélas, dans un tableau de Polygnote à Delphes, désignoit le serpent qui, pendant le sacrifice en Aulide, sortit de dessous l'autel. Sur les médailles on voit quelquefois l'Afrique sous les traits d'une femme coiffée d'une trompe d'éléphant et ayant un dragon à ses pieds, parce que l'Afrique produit des éléphans et des serpens.

DRAMATIQUE ; on donne cette épithète à la musique imitative, propre aux pièces de théâtre qui se chantent, comme les opéra. On l'appelle aussi *musique lyrique*. *V.* IMITATION.

DRAPEAUX ; les anciens n'avoient point de drapeaux faits comme les nôtres ; ils avoient différens signes militaires dont l'usage étoit à-peu-près le même. Chaque légion romaine avoit une aigle en bronze, les différentes cohortes avoient ensuite d'autres signes militaires (*V.* AIGLE ENSEIGNE). Ce qu'on pourroit comparer à nos drapeaux, c'est le *labarum*, qu'on voit souvent sur les médailles du Bas-Empire, et qui ressembloit aux bannières d'église, c'est-à-dire, que l'étoffe n'étoit point clouée par un des côtés du carré à la lance, mais suspendue par deux de ses coins. Dans le moyen âge on portoit dans les armées, la bannière de chaque commune sur laquelle étoit peint le patron qu'on y révéroit, afin que tous ceux qui appartenoient à cette commune pussent s'y rallier. On y plaçoit aussi le patron du seigneur, et on y mit sa devise et ses armoiries. Lorsque l'on eut établi des troupes réglées, les princes leur donnèrent des drapeaux chargés de leur écusson, de leur devise ou de ceux des chefs particuliers de chaque corps. On y figura aussi des particularités relatives au corps à qui ces drapeaux étoient destinés. Ensuite des corporations, des grands, des dames ont fait présent de drapeaux à quelques corps, et se sont plû à les faire peindre avec soin. On peut voir une immense collection de drapeaux ainsi peints aux voûtes de l'église des Invalides, ce sont ceux pris dans la dernière guerre par les Français.

DRAPER ; couvrir une figure de draperies. Pour bien *draper*, il faut que les plis soient amples et en petit nombre, parce que les grandes formes produisent les grandes masses d'ombre et de lumière, et parce que les petites formes multipliées égarent la vue et partagent l'attention. Si le caractère des vêtemens et des étoffes exige de petits plis, ils doivent au moins être distribués par groupes, en sorte qu'un grand nombre de petits plis ne soient que des parties subordonnées d'une même masse formée par un pli principal, et que les plis subalternes ayant moins de profondeur ne nuisent pas à l'effet général de la lumière. Les draperies peuvent contribuer à l'harmonie de l'ensemble et suppléer aux effets que le clair-obscur ne peut produire seul. D'un autre côté les principes du clair-obscur doivent régler l'art de draper. Si l'on ombroit trop fortement les plis des étoffes qui couvrent les membres frappés de la lumière, il sembleroit que ces plis entrent dans ces membres eux-mêmes et les coupent. Les draperies contribuent à la vie, au caractère, à l'expression des figures, si tous les mouvemens des plis annoncent le mouvement plus vif ou plus tranquille

de ces figures. Les draperies doivent aussi s'accorder avec l'âge et le caractère des figures qu'elles revêtent. Des couleurs gaies et des étoffes légères conviennent à la jeunesse : des couleurs sombres, des étoffes épaisses à l'âge avancé. Selon l'observation de Hogarth, les vêtemens des personnages vénérables et élevés en dignité, doivent être amples et composés de grandes masses. Tels sont les ornemens et les habillemens de cerémonie des souverains, les robes des magistrats, celles des dames de cour, et même certains vêtemens amples, mais d'une forme bizarre, des gens d'église. Lorsque l'artiste représente une figure qui vole dans l'air, il doit faire reconnoître par la draperie si elle monte ou si elle descend. Si elle monte, une colonne d'air supérieur pèse sur la draperie ; si elle descend, une colonne d'air inférieur la soutient et la soulève. Les plis posés sur chaque membre, et le jeu général de la draperie doivent aussi indiquer si la figure est en action, ou si elle vient d'être en action, si l'action est à son commencement ou à sa fin, si le mouvement a été lent, vif ou violent. Le peintre doit faire un usage très-discret des belles étoffes ; il ne s'en servira que parce qu'elles offrent de beaux tons et de beaux plis. Dans des sujets antiques ce seroit une faute grave contre le costume, que d'employer des étoffes de soie. Les peintres ne doivent pas se livrer à faire des draperies *de pratique*, c'est-à-dire, sans consulter la nature. L'usage de l'école romaine qui dessinoit les draperies d'après nature, et les peignoit d'après ces dessins, n'est pas avantageux pour les coloristes, parce que la nature, suivant le caractère des étoffes, produit des tons et des lumières qui donnent à l'ouvrage plus de perfection et de vérité. Cependant Raphaël, qui s'est conformé à cet usage, est resté le premier maître dans l'art de jeter les draperies, et de donner aux plis le plus bel arrangement. Ce fut principalement dans les bas-reliefs de l'antiquité qu'il découvrit le grand goût du jet des draperies, et il ne tarda pas à l'introduire. Il découvrit par les principes des anciens, dit Mengs à ce sujet, que le nu est la partie principale, que les draperies doivent être seulement regardées comme une partie accessoire, et qu'elles sont destinées à le couvrir et non à le cacher ; qu'elles doivent être nécessaires et non de caprice ; que par conséquent le vêtement ne doit être ni trop étroit parce qu'il gêneroit les membres, ni trop ample, parce qu'il les embarrasseroit, mais que l'artiste doit le conformer à la grandeur et à l'attitude de la figure qui est censée le porter ». *Voy.* Draperie.

Draperie ; par ce mot nous n'entendrons pas les différentes espèces d'habits attribués aux anciens et aux modernes ; on en trouve l'explication générale au mot Vêtement, et les détails particuliers aux mots par lesquels on désigne chacun d'eux ; dans les pays où le climat est très-chaud, les draperies ne sont pas amples, et les hommes sont ordinairement nus ou à-peu-près nus, ainsi que nous les voyons sur les plus anciens monumens ægyptiens, et par les figures de plusieurs divinités de la Grèce et de la plupart des héros : cependant personne n'a surpassé les Grecs dans l'art de jeter les draperies. Les plus amples données aux hommes sont celles de Jupiter, de Sérapis, d'Æsculape, de Silène et des Philosophes ; c'est sur-tout dans la draperie de femmes qu'ils ont excellé ; ils donnèrent d'abord aux extrémités des draperies des plis longs, ondulés, uniformes et rudes qui caractérisent l'ancien style ; mais ensuite ils ont abandonné cette manière trop dure, et ils ont porté l'art des dra-

peries à sa perfection. Les Romains au contraire couvroient leurs figures d'amples draperies; parmi les figures d'hommes drapées, le Jupiter du palais Verospi, le Posidippe et le Ménandre du Musée des arts peuvent servir de modèles; la Flore Farnèse et l'Ariadne du Musée des arts, sont les plus belles statues de femmes pour les draperies. On remarque encore sur les peintures de plusieurs vases grecs le bon effet des draperies; les vases dessinés par Tischbein, et ceux gravés dans mes *Monumens inédits* peuvent en fournir des exemples.

Les draperies doivent toujours être convenables au genre qu'on traite, et le peintre de portrait même devra avoir soin d'assortir les étoffes, les couleurs, et l'habillement à l'âge, au tempérament et à la profession de ceux qu'il représente. Les peintres qui représentent des actions communes, mais vraies, doivent en général conformer leurs draperies aux modes régnantes, en donnant aux vêtemens qui sont à l'usage des personnages qu'ils font agir, toute la grace dont ils sont susceptibles, et la vérité qui peut en indiquer les différentes parties. Les *peintres d'histoire*, c'est-à-dire, ceux qui représentent des actions nobles, vraies ou fabuleuses, sont obligés de s'instruire dans la science du costume. *Voy.* ce mot.

Mais ce n'est pas assez que les draperies soient conformes au costume de l'action représentée, il faut aussi qu'elles s'accordent au mouvement des figures; qu'elles laissent entrevoir le nu du corps, et que sans déguiser les jointures et les emmanchemens, elles les laissent deviner et sentir par les dispositions des plis. Pour ne point blesser cette loi, les bons artistes commencent par dessiner nue la figure qu'ils doivent draper; ils avouent que, sans cette précaution, ils seroient sujets à s'égarer, et qu'ils pourroient ajouter ou retrancher, sans s'en appercevoir, à la proportion des parties dont le contour et les formes se perdent quelquefois dans la confusion des plis. On voit donc que la draperie n'est pas un moyen de s'exempter de l'exactitude que demande l'ensemble d'une figure, ni de la finesse qu'exige le trait. Souvent l'art avec lequel les figures d'un sujet sont drapées, contribue à l'expression des caractères et des passions, et l'on peut s'en convaincre aisément si on réfléchit sur ce que les habits des hommes qui se présentent à nos yeux, ajoutent ou ôtent continuellement dans notre esprit à l'idée que nous prenons d'eux. En s'efforçant de faire sentir le nu au travers des draperies, l'artiste ne doit pas tellement serrer chaque partie du corps, que les membres gênés semblent servir de moule aux étoffes qui y paroîtroient-collées. Il doit éviter avec un semblable soin de donner aux vêtemens une telle ampleur, qu'une figure paroisse accablée sous le poids de l'étoffe, ou que, nageant, pour ainsi dire, dans une quantité de plis, elle ne paroisse que l'accessoire, tandis que les draperies deviendroient l'objet principal. L'usage du mannequin pour l'étude des draperies demande beaucoup de précaution de la part de l'artiste. On dit qu'une *draperie sent le mannequin*, lorsqu'il y a de la roideur et de la dureté dans les plis. *Voy.* Mannequin.

Les sculpteurs anciens employoient souvent une manière particulière de draper. Beaucoup de leurs figures paroissent drapées avec des étoffes légères et qui semblent être mouillées. Ces étoffes sont distribuées en différens ordres de petits plis, qui laissent parfaitement distinguer les formes du corps: ce qui n'est cependant pas si général, qu'il n'y ait quelques exceptions, et qu'on n'ait trouvé des morceaux

de sculpture grecque traités dans une manière plus large pour les draperies, et telle qu'elle convient à la peinture. Quelques peintres ont voulu imiter cette manière de draper, mais ils ne l'ont guère fait avec succès. D'un autre côté les anciens sculpteurs sont assez justifiés d'avoir adopté cette manière, par ce qui est arrivé quelquefois aux statuaires modernes, lorsque voulant affecter une grande manière et des plis amples et simples, ils ont laissé le spectateur incertain, si ce qu'il voyoit étoit l'imitation des accidens d'un rocher ou des plis flexibles d'une étoffe. En effet, rien n'étant plus éloigné de la flexibilité et de la légèreté d'une étoffe mince, que l'apparence que nous offre une surface de pierre ou de marbre, il faut choisir dans les accidens des draperies, ce qui doit caractériser davantage leur souplesse et leur mobilité, sur-tout comme l'artiste ne peut y ramener l'esprit par l'éclat, la variété des couleurs, et par le jeu de la lumière. Ceci prouve entr'autres combien les moyens employés par les peintres sont différens de ceux employés par les sculpteurs. *Voy.* Draper.

Dresser; élever à-plomb un corps quelconque, comme une colonne, un obélisque, une statue, etc.; *dresser une pierre*, c'est l'équarrir et rendre parallèles ses faces opposées; *dresser d'alignement*, c'est élever un mur au cordeau; *dresser de niveau*, c'est applanir le terrein d'un parterre ou d'une allée de jardin; en menuiserie, c'est dégrossir le bois.

Droit; en architecture ce mot est opposé à celui de biais et synonyme de perpendiculaire. On dit un berceau droit, une porte droite, c'est-à-dire, dont la direction est perpendiculaire à l'entrée.

Duo; on donne ce nom en général à toute musique à deux parties; mais on en restreint aujourd'hui le sens à deux parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *duo* une musique à deux voix, quoiqu'il y ait une troisième partie pour la basse-continue, et d'autres pour la symphonie. En un mot, pour constituer un *duo* il faut deux parties principales, entre lesquelles le chant soit également distribué.

Dur; un tableau est dur lorsque les objets sont marqués par des lumières et des ombres trop fortes et trop voisines les unes des autres, par des couleurs trop crues. Un dessin est *dur* quand les parties du contour ou de l'intérieur sont trop prononcées, et que la peau ne recouvre ni les muscles, ni les attaches, ni les jointures: ce qui est souvent arrivé à d'habiles artistes pour avoir trop affecté de montrer leur science en anatomie. Le dessin peut aussi être dur comme un tableau, par le défaut de passages qui conduisent doucement de la lumière aux ombres. Il peut encore être dur de crayon, si les hachures trop fortes ne sont pas adoucies par un grené qui leur serve de fond. Phidias chercha principalement à éviter la dureté dans ses ouvrages, sans cependant blesser la sévérité. Cicéron fait le reproche de dureté aux productions de Canachus et de Calamis, et Pline fait la même observation sur celles de Myron.

E.

E; les musiciens allemands désignent par cette lettre la cinquième corde de leur échelle diatonique chromatique. Sa longueur est à celle de la première corde C, dans la proportion de quatre cinquièmes à un.

Eau; les eaux sont l'ame du paysage; elles animent une scène: donnent de l'éclat à une perspective, et répandent la fraîcheur et la vie dans tous les lieux où elles se trouvent. Il y a deux règles constantes dans tous les effets produits par l'emploi des eaux, c'est de ne laisser jamais appercevoir les moyens mis en usage pour se les procurer; et que les eaux suivent la pente naturelle du terrein, et se trouvent dans les lieux où cette pente a dû les conduire. La nature nous montre les eaux sous trois états différens: elles sont stagnantes, courantes ou tombantes. Le premier de ces caractères comprend la *mer*, les *lacs*, les *étangs*, les *bassins des fontaines*, et en général tout ce qu'on appelle *pièce d'eau*; le second, les *torrens*, les *rivières*, et les *ruisseaux*; le troisième, les *filets d'eau*, les *cascades*, les *chutes d'eau* ou *cataractes*. L'homme ne s'y est pas borné; il les a forcées à s'élancer en l'air, et à former des *jets d'eau*. *Voy.* ce mot.

Quant à la manière de figurer l'eau, on le peut faire allégoriquement et directement; les anciens l'ont figurée allégoriquement par les dieux des Mers et ceux des Fleuves. L'eau elle-même offre d'assez grandes difficultés pour que cette représentation soit naturelle. C'est cette représentation fidelle d'une eau limpide et calme, qui souvent répète l'image de la lune, des nuages et des édifices, qui fait le charme de plusieurs paysages.

Eau-forte; liqueur acide qui ronge l'airain, et dont on se sert pour exécuter des gravures sans burin. On se servoit autrefois dans la préparation de cette sorte de gravure, d'un vernis dur, composé de poix, de résine, ou de colophane, à quoi on joignoit de l'huile de lin ou de noix: mais ce vernis étant sujet à beaucoup d'inconvéniens, on lui a préféré le vernis mou, qui est fait ordinairement avec de la cire-vierge, du mastic et de l'ambre, ou du spath calciné. Lorsque le vernis est preparé, on choisit une lame de bon cuivre, qui ne soit pas trop aigre, ou trop mou, pailleux, etc. On préfère le cuivre rouge. Lorsque la planche est bien polie, et qu'on a passé le brunissoir par-tout, qu'on a dégraissé le cuivre avec de la craie, ou du blanc d'Espagne, et qu'enfin on l'a parfaitement essuyé, on fait chauffer la planche assez pour que sa chaleur fasse sortir le vernis qu'on enveloppe dans du taffetas, et dont on frotte la planche. Lorsque le vernis est étendu en plusieurs bandes parallèles, on a une espèce de tampon fait avec du coton, couvert de taffetas, avec lequel on tape légèrement sur la planche, pour rendre le vernis uni. On le noircit ensuite en brûlant dessous un flambeau ou une grosse bougie jaune qui jette beaucoup de fumée. Ces opérations faites, on calque le trait sur le vernis, et l'on évide avec des pointes arrondies et des échoppes de différentes grosseurs, la cire de tous les traits, en mettant le cuivre à nu. Autour de la planche, on élève un rempart de cire à modeler, pour contenir l'eau-forte, qu'on verse dessus, après l'avoir tempérée par un tiers ou même par la moitié d'eau commune. Lors-

qu'on veut empêcher l'eau-forte de trop mordre certains endroits, on l'ôte de dessus la planche, pour couvrir les endroits qu'on ne veut plus exposer à l'action de l'eau-forte, d'une substance grasse, ou bien d'un vernis de copal un peu épais qu'on y applique avec un pinceau; après quoi on y verse de nouveau l'eau-forte. Les endroits forts ne doivent pas être trop long-temps exposés à l'action de l'eau-forte, pour que les traits forts placés les uns près des autres ne se confondent pas. Lorsque l'artiste pense que l'eau forte a suffisamment mordu, il l'ôte, fait sécher la planche, et pour la débarrasser du vernis il la couvre d'une légère couche d'huile d'olive, et l'expose à la chaleur d'un brasier allumé, ce qui dissout le vernis dans l'huile au point qu'avec un linge on peut facilement l'enlever. Lorsque la planche est gravée à l'eau-forte, on se sert de la pointe sèche pour faire les passages doux jusqu'à la plus forte lumière. Cette méthode a été sur-tout perfectionnée par les artistes français. On se sert enfin du burin pour donner plus de force et de profondeur aux endroits trop foibles, et plus de pureté à ceux qui ne sont pas devenus assez purs par l'action de l'eau-forte. La réunion de ces différentes méthodes donne le plus haut degré de perfection aux gravures. L'histoire, et sur-tout les paysages et les ornemens sont bien rendus par la hardiesse et la facilité de la pointe, préférable en cela au burin, qui est trop roide pour des choses légères. Les planches gravées au burin ont cependant sur celles gravées à l'eau-forte, l'avantage de donner un nombre d'épreuves beaucoup plus considérable. *Abraham* Bosse a publié à Paris en 1645, in-12, un *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain, par le moyen des eaux-fortes et des vernis durs et mous, ensemble de la façon d'en imprimer les planches et d'en construire la presse.* Cochin *le fils* en a donné une édition revue et augmentée à Paris 1745, in-8°; dans une autre de l'année 1758, il est entré dans beaucoup de détails sur la gravure à la manière du crayon, et la gravure en lavis. L'invention de la gravure à l'eau-forte est communément attribuée à *Albert* Dürer, mort en 1528; elle est donc postérieure d'un demi-siècle à celle de la gravure au burin. Christ, dans son *Explication des monogrammes*, Meermann, dans ses *Origines typographiques*, et d'autres auteurs, indiquent cependant comme l'inventeur de cette gravure, *Michel* Wolgemut, le maître de Dürer, et même d'autres artistes. Les Italiens attribuent cette invention à *François* Parmigiano, mais c'est, à ce qu'il paroît, sans fondement. Il y a lieu de croire que ce dernier n'a travaillé dans cette manière que vers 1530, et Sandrart dans son Académie de l'art de la peinture, cite de l'artiste Allemand des feuilles gravées à l'eau-forte dès 1515. Knorr dans son *Histoire générale des artistes*, à l'article de Dürer, cite même un S. Jérôme gravé par lui dans cette manière en 1512. Si Dürer n'est pas l'inventeur de la gravure à l'eau-forte, on peut au moins dire qu'il l'a très-perfectionnée. Les artistes des différentes nations qui, après Albert Dürer, se sont distingués par des gravures à l'eau-forte sont, parmi les Allemands: *Jean-Guillaume* Bauer, mort en 1640; *Mathieu* Merian, 1661; *Wenceslas* Hollar, 1676, dont *G.* Vertue a donné à Londres en 1752 et 1759, la description des ouvrages, en un vol. in-4°; *Jonas* Umbach, 1680; *Jean-Henri* Roos, 1685; *J. J.* de Sandrart, 1698; *Franç.* Ettinger, 1702; *Phil.* Roos, 1705; *Fel.* Meyer, 1713; *Jean-Christophe*

Dietsch, 1720; *P.* de Bemmel, 1723; *Franç.* Ferg, 1740; Rugendas, 1741; Beich, 1748; Frey, 1752; Thiele, 1752; Kilian, 1759; *Phil.-Jérôme* Brinkmann, 1761; Riedinger, 1767; Weirotter, 1771; *Chrét.-Guill.-Fr.* Dietrich, 1774, dont le catalogue des ouvrages a été publié dans les *Mélanges artistiques* de M. Meusel; *Georges-Fréd.* Schmid, 1775, le catalogue raisonné de son Œuvre en deux parties, a paru à Léipsic en 1789; *Chrét.-Louis* de Hagedorn, 1780; *Jos.* Wagner; *Salom.* Gessner, 1788; *Daniel* Chodowiecki, dont les ouvrages ont été décrits par M. Meusel; Dunker, Geyser, Gœtz, Guttenberg, *Jaques-Philippe* et *Georges* Hackert, *Angelica* Kaufmann, *Ferdinand* Kobel, *Philippe Jacques* Loutherburg, Meil, Oeser, Rode, Schellenberg, Tischbein, Weisbrodt, Wille, Zingg, etc. Parmi les artistes des Pays-Bas, on remarque : *Lucas-Sim.* Frisius, 1640; *Pierre* Soutmann, 1640; *Corn.* Schut, *J.* Suyderhof; *J. G.* van Vliet, *Ant.* van Dyck, 1641; *Jean* Fyt, 1644; *Jean* Both, 1651; *P.* Potter, 1654; *Pierre* van Sompel, *Jérôme* Wittoweck, *Jacques* Neefs, *Franç.* Snyders, 1657; *Ant.* Waterloo, *Lucas* van Uden, 1662; *Corn.* Bega, *Théodore* van Thulden, 1662; *Jean* Vischer et *Corneille* Vischer, 1669; on a le catalogue de l'Œuvre de l'un et de l'autre par Hecquet; *Adrien* van der Velde, *Pierre* van Laar, 1673; *Paul* Rembrand van Ryn, 1674, le catalogue de son Œuvre a été publié en 1751 par Gersaint, Helle et Glomy, en 1756 *P.* Yver a donné un supplément, et en 1759, *Ant.* de Burgy en a publié un autre; enfin M. *Adam* Bartsch en a donné en 1797 le *catalogue raisonné*; *Albert* van Everdingen, 1675; du Jardin Morghen; *Jacques* Jordaens et *R.* Stoops, 1678; *Jean* van der Velde, 1679; *R.* Zeemann, 1680; *Melch.* Kussel, 1683; *Nic.* Berghem, 1683, dont l'Œuvre a été décrit par Winter, en 1767; *Adrien* van Ostade, 1685; *Abr.* Genoels, 1686; *Herman* Zaftleeven, 1685; Rogmann, 1685; *Jean* Bischop, connu sous le nom d'Episcopius, 1686; *Th.* Wyck, 1686; *Jaques* Ruysdaal, 1687; *David* Teniers, 1690; Swanefeld, 1690; *Adrien* van der Cabel, 1695; *Ant.-Franç.* Boudewyns, connu sous le nom de Boudouin, 1700; *Corn.* du Sart, 1704; *Rom.* de Hooghe, 1708; *Gér.* Lairesse, 1711; *Jean* Luyken, 1712; *Jean* Glauber, 1726; *Jean* van Hugtenburg, *Jean* Punt, Ploos van Amstel, etc. etc.

La gravure à l'eau-forte a principalement été perfectionnée par les artistes français, quant à la netteté et à la pureté de la gravure, à la perspective aërienne, à la dégradation des différens fonds, etc. Les principaux sont : *Et.* du Perac, mort en 1601; *Jacques* Callot, 1635; *Jean* Morin, 1650; *Franç.* Perrier, 1650; *Laurent* de la Hire, 1656; *Jean* Boulanger, 1660; *Mich.* Dorigny, 1665; *Et.* Bourdon, *Et.* Baudet, 1671; *Franç.* Chauveau, 1675; *Abr.* Bosse, 1678; *Gabr.* Perelle, 1680; *Franç.* Tortebat, 1690; *Is.* Silvestre, 1691; *Claudia* Stella, 1697; *J. B.* Monoyer, 1699; *Elisabeth* Cheron, 1711; *Et.* le Clerc, 1714, le catalogue de son Œuvre a été publié par Jombert, en 1774; *Ant.* Watteau, 1721; *Ant.* Coypel, 1722; *Bernard* Picart, 1733; *Ch.-Nic.* Cochin, 1754; *J.-B.* Oudry, 1755; *Jean-Phil.* le Bas, 1760; *Pierre* Chedel, 1762; *Jean* Moyreau, 1762; le comte de Caylus, 1765; *Nic.-Ch.* Silvestre, 1767; *Ch.* Hutin, 1776; *J.-B.* le Prince, 1782; *Ch.-Nic.* Cochin, fils, 1790, (le catalogue de son Œuvre

a été publié par JOMBERT), CARS, CHOFFART, FLIPPART, S. AUBIN, DEMARTEAU, *J.* de LONGUEUIL, MARCENAY de GHUY, de S.-NON, DENON, TARDIEU, DE SÈVE, PILLEMENT, HIBON, WILLEMIN, etc.

Parmi les Italiens on cite *Augustino* VENEZIANO, mort en 1514; *Franç.* MAZZUOLI, connu sous le nom de PARMEGIANO, 1540; *Marc* DE RAVENNE, 1540; *Jacques* ROBUSTI, surnommé TINTORET, 1594; *Augustin* CARRACHE, 1602; *Annibal* CARRACHE, 1609; BAROCCIO, 1612; SCHIDONE, 1616; PROCACCINI, 1626; VILLAMENA; *Jacq.* PALMA, 1628; *Raph.* SCIAMINOSE, 1630; *Guido* RENI, 1642; LANFRANCO, 1647; *Pierre* TESTA, 1648; *Joseph* RIBERA, 1648; *Giov.-Franç.* BARBIERI, dit le GUERCHIN, 1666; *Pietro Sante* BARTOLI, 1670; *Giov. Ben.* CASTIGLIONE, 1670; *Salv.* ROSA, 1673; *Gasp.* DUGHET, dit LE POUSSIN, 1675; *Lucas* GIORDANO, 1705; *Carlo* MARATTI, 1713; *Franç.* et *Pietr.* AQUILA, 1720; *Marco* RIZZI, 1729; *J.-B.* TIEPOLO, 1770; *André* SCACCIATI, 1771; *Franç.* BARTOLOZZI; *Bern.* BELLOTTO dit CANALETTI; *Fr.* CUNEGO; PIRANESI; VOLPATO, etc.

Parmi les artistes anglais qui se sont distingués par la gravure à l'eau-forte, on cite: *Franç.* BARLOW, mort en 1702; *Dan.* MAROT, 1712; *Jon.* RICHARDSON, 1720; *Art.* POND, 1758; *Guillaume* HOGARTH, 1764, on trouve le catalogue de son Œuvre dans les *biograph. anecdotes of Will.* HOGARTH, qui ont paru à Londres en 1781; *Th.* WORLIDGE en 1766; *Rich.* EARLOM; *Guill.* WOOLLET, etc.

Les ouvrages dans lesquels on trouve des détails sur les Œuvres de ces artistes sont entre autres: le *Catalogue du cabinet de M.* de MAROLLES; le *Cabinet des singularités d'architecture, de peinture, sculpture et gravure*, par *Florent* LE COMTE; la *Description du cabinet de* M. LORANGÈRE, par M. GERSAINT; le *Catalogue du chevalier* DE LA ROQUE, par le même; le *Catalogue raisonné du cabinet de* M. DE FONSPERTUIS, par le même; celui du *Cabinet de* M. MARIETTE, par *Franç.* BASAN; le *Catalogue raisonné des estampes de* M. JULIENNE, par *P.* REMY; les *Notices générales des graveurs divisés par nations, suivies d'un Catalogue raisonné d'une collection choisie d'estampes par* M. HUBER; le *Catalogue du cabinet du comte de* PRAUN, *par Christophe* de MURR, 8°., 1797; le *catalogue raisonné des principaux graveurs et de leurs ouvrages* par FUESSLIN; le *Manuel des curieux et des amateurs des arts*, par le même; le *dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, par le baron* de HEINECKEN; différens ouvrages périodiques, tels que le *Mercure de France*, la *Bibliothèque* et *la Nouvelle Bibliothèque des belles-lettres, et des beaux-arts, en allemand*, les *journaux artistiques publiés par* M. de MURR, et M. MEUSEL.

Le mot *eau-forte* se prend aussi quelquefois pour l'estampe, qui est le produit du travail que l'artiste a tracé sur le vernis, et qu'il a fait creuser par l'eau-forte. C'est dans ce sens qu'on dit: les eaux-fortes de tel artiste sont pleines d'esprit; les eaux-fortes des peintres sont quelquefois plus recherchées que les plus belles estampes des graveurs. *Voy.* PEINTRESGRAVEURS.

La moindre connoissance des procédés de la gravure au burin et de celle à l'eau-forte, suffit pour faire sentir combien la gravure à l'eau-forte doit l'emporter par l'esprit, le goût et la liberté. Le burin est un outil résistant, qui est poussé par la force du poignet, au lieu d'être conduit par l'agilité des doigts, et qui ne procède que par des lignes droites ou circulaires. La pointe dont on se sert pour graver à l'eau-

forte, se tient avec les doigts comme une plume ou un crayon, et se prête à tous les mouvemens que les doigts veulent lui imprimer. Comparée au crayon, elle a le désavantage de la résistance que lui oppose le cuivre qu'elle doit entamer plus ou moins légèrement; mais elle a l'avantage de produire au besoin des travaux bien plus subtils.

Les eaux-fortes, dans l'acception d'estampes produites par l'action de l'eau-forte, sont de deux espèces, les unes sont destinées par l'artiste à demeurer telles qu'elles sont; les eaux-fortes des peintres sont en général de cette classe. Les autres sont seulement les ébauches d'estampes qui doivent être ensuite terminées au burin; telles sont en général les eaux-fortes des graveurs. Par leur différente destination, elles exigent des travaux d'espèce différente. Le peintre ne se proposant pas de revenir sur son ouvrage, doit y établir tous les travaux nécessaires pour produire l'effet qu'il a dans la pensée. Le graveur qui travaillera de nouveau son cuivre, n'y établit que les premiers travaux, et les laisse bien loin de l'effet que produira la planche terminée. L'eau-forte du peintre peut donc avoir un effet très-piquant; celle du graveur n'a d'ordinaire qu'un effet grisâtre, fade et blafard. On croiroit quelquefois que les graveurs ne se servent aujourd'hui de l'eau-forte, que parce qu'ils ne sont pas assez familiers avec le burin pour ébaucher leurs planches sans le secours de la pointe. Les grands maîtres en gravure se servent de la pointe, parce qu'ils sentent tout ce que le mélange de ses travaux avec ceux du burin, peut ajouter de pittoresque à leurs ouvrages.

L'eau-forte, c'est-à-dire, la pointe, doit travailler beaucoup dans le feuillé des arbres, les terrasses, les draperies grossières, les chaumières et toutes les fabriques rustiques; elle doit dominer dans les lointains, parce que l'interposition de l'air leur donne un vague, une sorte d'indécision et de mollesse qui seroit moins bien exprimée par les travaux plus fermes du burin: elle ébauchera avec succès les chairs. Le burin s'acquittera mieux du travail des eaux, du marbre, de l'airain, des vases précieux, des étoffes brillantes. Quelquefois l'eau-forte fera heureusement le dessous du travail, et elle sera recouverte d'une ou de deux tailles au burin qui formeront une sorte de glacis, et accorderont cette ébauche d'eau-forte avec les travaux voisins où le burin sera dominant.

ÉBAUCHE; en peinture ce terme n'est pas le synonyme d'esquisse. L'esquisse est la première pensée du tableau, exprimée d'une manière plus ou moins terminée, et jetée sur un papier ou sur une toile séparée. Les figures, les accessoires, le site, l'effet y sont indiqués, mais rien n'y est rendu, rien n'y est arrêté (*Voy.* ESQUISSE). L'ébauche est le premier travail du tableau même; elle doit être couverte dans la suite par d'autres travaux; mais cependant elle doit subsister, et même, si elle est savamment faite, les couleurs en doivent servir et concourir à l'effet de celles qui les couvriront, sur-tout dans les ombres qui doivent toujours être légères de couleur. Dès l'ébauche, les formes doivent donc être arrêtées, sans quoi elle ne serviroit pas et seroit même nuisible, car les couleurs du dessous percent avec le temps. Il est donc utile de prévoir, en établissant les teintes de l'ébauche, celles qu'on mettra par-dessus.

On se sert aussi du mot ébauche dans la sculpture et la gravure, pour désigner la première forme qu'on donne à une pierre, à un marbre, à une planche; on dit ébaucher une statue, un bas-relief, une planche: mais on dit plus volon-

tiers *esquisser* un dessin, quoique les premiers travaux par lesquels on établit les formes intérieures et le clair-obscur, répondent à ceux de l'ébauche en peinture, puisqu'un dessin terminé est en effet un tableau d'une seule couleur, un camayeu. En architecture on se sert aussi plus volontiers du mot esquisse.

ÉBAUCHER; terme de peinture qui signifie tracer la pensée d'un ouvrage, crayonner les premiers traits, donner la première forme aux figures, et y mettre les premières couleurs. Ébaucher est aussi un terme de sculpture, et se dit lorsqu'on fait un petit modèle, en cire, en terre, en bois, etc. (*V.* ÉBAUCHOIR), avant de travailler en grand sur le marbre, ou sur le métal. On dit aussi ébaucher un chapiteau, un vase, une frise, etc. En taille de pierre, *ébaucher* signifie dresser à pans une base, une colonne avant de les arrondir. *Voy.* ÉBAUCHE.

ÉBAUCHOIR; outil de bois ou d'ivoire, dont les sculpteurs se servent pour *ébaucher*, c'est-à-dire, pour donner la forme à un modèle de matière molle, soit de cire un peu échauffée, soit d'argile suffisamment humectée (*Voy.* ÉBAUCHER, ÉBAUCHE). Sur un bas-relief du musée capitolin, on voit Prométhée formant l'homme et tenant un ébauchoir dans la main; on le voit encore représenté ainsi sur plusieurs pierres gravées.

ÉBÈNE. On ne peut déterminer d'une manière très-précise quel est le bois que les anciens nommoient *ebenus*, dont Théophraste a parlé le premier. On sait seulement que c'étoit un bois noir, dur et pesant, qui par ces qualités étoit propre à différens ouvrages de l'art. Celui que les Grecs employoient dans les temps les plus anciens, venoit de l'Inde, et ce bois n'a été connu à Rome qu'après les victoires remportées par Pompée sur Mithridate; il paroît que cet ébénier étoit celui qui produit encore aujourd'hui la plus belle espèce d'ébène, c'est le *plaqueminier ébène* (*dyospyros ebenus* L.); on le cultive à Paris au muséum d'histoire naturelle, et dans le beau jardin de M. Cels. Le célèbre botaniste Loureiro a trouvé dans la Cochinchine un arbre qui fournit une véritable ébène noire, et qui peut avoir été employé comme le plaqueminier, il nomme ce nouveau genre de plante *ebenoxylum*, bois d'ébène, soit que l'ébène soit due à cet arbre ou au diospyros, ce qui est plus probable. Les Indiens et les Grecs, et ensuite les Romains ont fait de l'ébène un usage fréquent. On en faisoit des sceptres, des tables enrichies d'ivoire à cause du contraste des couleurs. Pausanias et Pline citent plusieurs statues d'ébène, telles que la statue d'Ajax à Salamine, celles de Castor et de Pollux, de leurs épouses Hilaïre et Phébé, et de leurs enfans Anaxis et Mnasinoüs dans le temple de Castor et Pollux à Thèbes, ouvrage de Dipœne et de Scyllis, leurs chevaux étoient aussi d'ébène, à la réserve d'une petite partie qui étoit d'ivoire; Pausanias parle aussi d'une statue de Diane à Tégée en Arcadie, des premiers temps de l'art, et d'un Apollon Archegètes à Mégare, exécutés en bois d'ébène. Selon Pline la statue de Diane à Ephèse étoit de bois d'ébène, selon Vitruve elle étoit de bois de cèdre. Il y avoit aussi dans l'Æthiopie des arbres d'un bois également noir et susceptibles par leur dureté d'un beau poli auxquels les anciens donnoient le nom d'ébène; ce bois étoit commun au temps de Salomon, et ce roi en fit employer une grande quantité pour la construction du temple de Jérusalem; les Æthiopiens payoient tous les ans un tribut de 200 poutres de bois d'ébène aux rois Perses devenus les maîtres de l'Ægypte.

Les artistes modernes imitent allégoriquement l'ébène en peinture, pour représenter les attributs des divinités infernales. Ils donnent un trône d'ébène à Pluton et à Proserpine, ils font les portes des enfers d'ébène. Ce bois n'est plus guère employé que pour le placage et pour quelques petits ustensiles souvent garnis d'ivoire, et fabriqués par les tabletiers. Outre l'*ébène noire*, on fait des ouvrages de tabletterie et de placage, avec un bois *verdâtre* qui est fourni par la bignone ébène (*bignonia ebenus*), et plus souvent encore avec un bois *rougeâtre*, fourni probablement par le *tanionius* de *Rumphius*; ces bois sont appelés improprement ébène; il ne faut pas non plus confondre avec l'ébène fournie par l'*ebenoxylum* ou le *diospyros* qui a été employée par les anciens artistes, le bois de l'*anthyllis cretica* qui avoit été appelée *ebenus cretica* par Belon, Tournefort et Linné, et qui est une anthyllide. Théophraste paroît désigner cette plante comme un cytise, et c'est celle qu'il dit lui-même être vile et indigne d'être confondue avec l'ébène.

Eborarius, Eburarius, Faber Eburarius, les Romains désignoient par ces mots les ouvriers qui travailloient l'ivoire soit au tour, soit au ciseau. Spon dans ses Mélanges d'Antiquités rapporte une inscription dans laquelle ce terme se trouve. *Voy.* Ivoire.

Ecaille; on appelle ainsi la partie supérieure de l'enveloppe de la tortue; on la nomme aussi carapace, et la partie inférieure plastron. On se sert de l'écaille de différentes espèces du genre *testudo*; la carapace de la *Cacouane* est moins estimée, parce qu'elle a des gales; celle du *Caret* l'est davantage. Elle réunit à une demi-transparence l'éclat de certains crystaux colorés, et une souplesse que n'a point l'ivoire. On en fait beaucoup de bijoux. On trouve le caret en Amérique et en Asie; c'est de l'Asie que les Romains tiroient l'écaille. Les belles carapaces pèsent de trois à quatre livres, quelquefois jusques à sept et huit. On estime le plus celles qui sont épaisses, claires, transparentes, d'un jaune doré et jaspé de rouge, de blanc, et d'un brun presque noir. Les Grecs nommoient la tortue et son écaille *chelônè*. On la ramollit dans l'eau chaude. On la met dans un moule où on lui fait prendre la forme qu'on desire, à l'aide d'une forte presse. On la polit, on la cisèle, on y ajoute l'or, l'argent, etc. Il y a une manière de teindre la corne pour imiter l'écaille. Homère, dans l'hymne à Mercûre, lui attribue le premier usage de l'écaille de tortue. Pausanias vante l'utilité de l'écaille pour faire des lyres. Selon Pline, c'est Carvilius Pollio, qui a le premier travaillé l'écaille à Rome au temps de Sylla, il en faisoit des *lecti triclinares*, c'est-à-dire, des lits pour manger. On voit par quelques passages de Virgile et de Lucain, que les Romains employoient l'écaille pour en orner les portes; on en faisoit aussi des tables rondes, *repositoria*; il y en avoit d'écaille et d'ivoire. César en fit faire les *feroula triumphi*, des plats pour le triomphe. On inventa sous Néron une manière de teindre l'écaille pour imiter les bois précieux. Les ouvrages en plaques d'écaille étoient très à la mode au temps de ce prince.

Ecaille, Écaillé; on dit qu'un tableau *s'écaille*, lorsqu'il s'en détache de petites parties qu'on appelle *écailles*. Les peintures à fresque sont sujettes à *s'écailler*; le stuc s'écaille aisément.

Ecailles; petits ornemens qui se taillent sur des moulures rondes, en manière d'*écailles de poisson*. On les adapte aussi sur des couvercles de vase, de trépied, et on en décore quelquefois la con-

vexité des coupoles. La couverture du monument choragique de Lysistrate à Athènes, appelé vulgairement lanterne de Démosthène, a son sommet ainsi sculpté. Il paroît que l'origine de ce genre d'ornement se trouve dans les dales et les tuiles dont on fait souvent les toitures, et qui s'ajustent en forme d'écailles.

ÉCAILLES OU ÉCLATS DE MARBRE, sont les recoupes du marbre qu'on pile et qu'on réduit en poudre pour en faire du stuc.

ECBOLÉ ou ÉLÉVATION. C'étoit dans la plus ancienne musique grecque, une altération du genre enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement élevée de cinq dièses au-dessus de son accord ordinaire.

ECCYCLEMA. *Voy.* EKKYKLEMA.

ÉCHAMPER; terminer les contours des objets, les tirer du *champ*, c'est-à-dire, les détacher du fond.

ECHEA, nom que les anciens donnoient à des vases de bronze ou de terre qui avoient la forme d'une cloche, et qu'ils employoient dans la construction de leurs théâtres pour renforcer la voix des acteurs. La grandeur de ces vases étoit proportionnée à l'étendue du théâtre. Leur conformation étoit telle, qu'ils rendoient toutes les consonnances depuis la quarte et la quinte jusqu'à la double octave. On les disposoit entre les siéges du théâtre dans des niches faites pour cet usage, de façon que leur ouverture étoit tournée vers le bas, et que leur côté de derrière étoit placé sur le fond de la niche, le côté de devant sur de petites calles et tourné du côté de la scène, et que du reste ils ne touchoient au mur d'aucun côté. L'art sçut disposer ces vases de manière à former ainsi des accords de musique. Dans les théâtres de grandeur moyenne il n'y avoit qu'une seule rangée de ces vases appelés *échea*, qu'on disposoit au milieu de la hauteur de l'édifice. On y pratiquoit treize niches pour autant de vases; dans la niche du milieu on plaçoit celui qui donnoit le son fondamental, et des deux côtés ceux qui donnoient les accords. Il en résultoit que la voix qui sortoit de la scène comme du centre, en se répandant à l'entour, et en frappant la cavité de chacun de ces vases, produisoit un son plus clair et plus distinct, au moyen de la consonnance de ces différens sons accordés. Lorsque les théâtres avoient une certaine étendue, on divisoit la hauteur en trois parties, et on y appliquoit trois rangées de vases, dont celle d'en bas étoit enharmonique, celle du milieu chromatique et celle d'en haut diatonique.

Selon le rapport de Vitruve, il y avoit de ces vases dans le théâtre de Corinthe, d'où Lucius Mummius, lors de la prise de cette ville, les enleva et les transporta à Rome. Vitruve fait à cette occasion l'observation que les théâtres de bois à Rome n'avoient pas besoin de semblables *échea* ou vases à renforcer la voix, parce que le bois en faisoit lui-même l'office. Peut-être que les niches qu'on trouve dans le mur du théâtre de Tauromenium, derrière l'étage le plus élevé des siéges, et qui sont figurées dans le voyage pittoresque de M. Houel, avoient la même destination. Cependant on y remarque que ni le nombre de ces niches ni leur disposition ne conviennent avec la description de Vitruve; car elles ne sont pas au milieu de la hauteur du théâtre, mais tout en haut au-dessus des siéges des spectateurs, et leur nombre s'élève au-delà de 47.

Il paroît que dans la construction des églises gothiques on employoit encore quelquefois ce moyen de renforcer la voix des moines et des chanoines. Dans le chœur du tem-

ple neuf à Strasbourg, autrefois celui d'un monastère de Dominicains, le professeur Oberlin avoit découvert de pareils vases appliqués à différens endroits de la voûte. Les ouvriers en blanchissant il y a quelques années l'intérieur de ce chœur, crurent bien faire, en brisant ces vases de terre cuite qui leur sembloient des hors-d'œuvre inutiles.

Echecs; ce n'est pas ici le lieu de parler ni de l'origine, ni de l'histoire de ce jeu. Il suffit de dire que le cabinet de la bibliothèque nationale de France, possède plusieurs pièces d'un jeu d'échecs faites à Constantinople dans le Bas-Empire, elles sont d'un volume considérable; une des tours de ce jeu d'échecs est gravée dans le Recueil de Caylus, mais il s'est mépris sur sa destination.

Échelle ou Échelet, instrument de musique, composé de 12 bâtons qui vont toujours en diminuant; chaque bâton est percé vers ses deux extrémités, afin qu'on puisse les attacher ensemble, et les séparer par une petite boule, de manière qu'ils ne se touchent point, et qu'on ait la facilité de les frapper distinctement les uns après les autres. La base de ces bâtons est communément elliptique. Elle peut aussi avoir une autre figure.

Echelle sainte. *Voy.* Scala santa.

Échelle; nom donné à la succession diatonique des sept notes *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, de la gamme notée, parce que ces notes sont rangées en manière d'échelons sur les portées de notre musique: les Grecs appeloient l'échelle, *tétrachorde*, parce que leur échelle n'étoit composée que de quatre sons (*V.* Tétrachorde). S. Grégoire changea les tétrachordes en heptachordes, c'est-à-dire, en une succession de sept notes.

Échelle; nous avons très-peu de notions sur les machines que les anciens employoient dans la construction de leurs bâtimens. Vitruve nous apprend que pour monter à une certaine hauteur, ils se servoient de l'*échelle* ainsi que dans nos constructions modernes; ils ajoutoient à cette machine un support pour lui donner plus de fermeté. Les Romains l'appeloient *scansorium*, les Grecs *acrobaticon*.

Échine; nom qu'on donne au quart de rond, ou à la portion de cercle quelconque dont se compose le chapiteau dorique qui comprend l'astragale avec le gorgerin, le quart de rond et le tailloir. L'ancien ordre dorique n'a ni astragale ni gorgerin. Trois ou cinq petits filets ou listels réunissent la colonne à l'échine. Échine est souvent synonyme de Tore (*Voy.* ce mot), pour exprimer le quart de rond du chapiteau dorique; cependant *tore* se dit plus proprement de cette partie d'ornement, correspondante, qui entre dans les bases des colonnes.

Échiquier (en); on appelle ainsi un ornement composé de carreaux qui alternent comme les cases d'un jeu d'échecs. Cet ornement sert de bordures aux vêtemens de plusieurs figures sur les vases grecs; on en voit un pareil sur celui qui représente l'expiation d'Oreste que j'ai publié.

Écho, son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, et qui par-là se répète et se renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du grec *échos*, son. On appelle aussi écho le lieu où la répétition se fait entendre. On distingue les échos pris en ce sens en deux espèces; savoir: l'*écho simple*, qui ne répète la voix qu'une fois; et l'*écho double* ou *multiple*, qui répète les mêmes sons deux ou plusieurs fois. Dans les échos simples il y en a de toniques, c'est-à-dire, qui ne répètent que le son musical et soutenu; et d'autres syllabiques qui répètent aussi la voix

parlante. On peut tirer parti des échos multiples pour former des accords et de l'harmonie avec une seule voix, en faisant entre la voix et l'écho une espèce de canon dont la mesure doit être réglée sur le temps qui s'écoule entre les sons prononcés et les mêmes sons répétés. Le nom écho se transporte en musique à ces sortes d'airs ou de pièces dans lesquelles, à l'imitation de l'écho, on répète de temps en temps et fort doux, un certain nombre de notes. C'est sur l'orgue qu'on emploie le plus communément cette manière de jouer, à cause de la facilité qu'on a de faire des échos sur le positif; on peut faire aussi des échos sur le clavecin au moyen du petit clavier. L'abbé Brossard dit qu'on se sert quelquefois du mot écho en la place de celui de doux ou piano, pour marquer qu'il faut adoucir la voix ou le son de l'instrument, comme pour faire un écho. Cet usage ne subsiste plus.

Écho; on appelle ainsi, en musique, une répétition du chant, qui se fait à l'unisson de cinq en cinq notes environ, par des voix séparées et éloignées les unes des autres. L'*écho* est plus d'usage pour les instrumens que pour les voix.

Écho de lumière; on appelle ainsi métaphoriquement la répétition de la lumière, comme on appelle *écho* la répétition du son. On ne doit jamais répéter la lumière principale; mais il est important de la rappeler dans les diverses parties de la composition, à moins qu'on ne traite des sujets de nuit. Pour soutenir la lumière principale, le peintre introduit des *échos lumineux* qui appellent successivement l'œil du spectateur, et qui, le promenant d'un bout à l'autre sur des lignes diagonales, lui font paroître le tableau plus grand que la toile. Il convient ordinairement de placer la lumière principale à l'endroit où se passe le plus fort intérêt de l'action; les *échos* doivent être distribués sur les circonstances les plus considérables. La lumière principale doit être liée avec tous les objets qui l'environnent, par ces *échos*, c'est-à-dire, par des lumières secondes moins vives, et qui ne disputent avec elle ni par l'éclat, ni par le volume.

Échomètre; espèce d'échelle graduée, ou de règle divisée en plusieurs parties, dont on se sert pour mesurer la durée ou longueur des sons, pour déterminer leurs valeurs diverses, et même les rapports de leurs intervalles. Ce mot vient du grec *echos*, son, et de *metron*, mesure.

Eclat, Éclatant; un tableau a de l'éclat, lorsqu'il est clair presque par-tout, et lorsque malgré la rareté des ombres pour faire valoir les clairs, il est cependant extrêmement brillant.

Éclatant. *Voy.* Éclat.

Éclyse, abaissement; c'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération dans le genre enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement abaissée de trois dièses au-dessous de son accord ordinaire. Ainsi l'éclyse étoit le contraire du spondéasme.

Ecmèle; les sons ecmèles étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de mélodie; par opposition aux sons emmèles ou musicaux.

École; on appelle ainsi un édifice composé de différentes salles où l'on enseigne publiquement les arts ou les sciences. Selon l'usage reçu, une *école* diffère d'un *collége* (*V.* ce mot), comme l'instruction diffère de l'éducation. Le mot collége s'appliquoit aux établissemens consacrés à l'éducation de la jeunesse, qui comprend cependant l'instruction nécessaire. Le mot *école* étoit

consacré, soit à l'enseignement de l'enfance (on dit les petites écoles, les écoles de charité), ou à l'enseignement des diverses parties des sciences (on dit l'école de droit, l'école de médecine. l'école de chirurgie). Un des meilleurs morceaux d'architecture qui soient dans Paris, est l'école construite pour l'enseignement de la chirurgie, par M. Goudouin, en 1774, aujourd'hui l'école de médecine. L'architecte n'eut qu'un terrein assez étroit pour y élever son édifice, et il est parvenu à lui donner l'air de grandeur et d'importance d'un monument public. Son plan est simple et régulier, les portiques dont il a environné sa cour, conviennent bien au sujet. La sculpture dont il l'a décorée, est sage, et a le mérite de caractériser convenablement l'édifice. Le péristyle de l'amphithéâtre est composé de six colonnes corinthiennes, dont les proportions sont belles, dont le galbe est heureux, et dont l'entrecolonnement picnostyle fait un meilleur effet que l'on n'est dans l'usage d'en recevoir des péristyles modernes. Tout cet édifice est estimable par une grande précision dans la modinature, par une exécution très-précieuse, par la correction des formes et des profils, par une certaine élégance, résultat de ces qualités, mais résultat très-peu commun dans les édifices modernes. Sa façade sur la rue offre un péristyle formé de deux ailes, divisées et réunies par deux massifs qui accompagnent la porte d'entrée. Ce péristyle est à quatre rangs de colonnes. La façade a 33 toises de longueur. Son ordonnance supporte un attique, contenant la bibliothèque et le cabinet d'anatomie. Au-dessus de la porte d'entrée, est un bas-relief de la hauteur de l'attique, et de 51 pieds de longueur, sculpté par *Berruer*, où cet artiste a représenté la France accompagnée de la Sagesse et de la Générosité, accordant des priviléges à la Chirurgie, qui est suivie de la Prudence et de la Vigilance; le Génie de la France présente le plan des écoles. Des groupes de malades remplissent l'arrière-plan du bas-relief. A gauche de la cour sont plusieurs salles destinées à l'école pratique, aux cours des professeurs, etc. L'amphithéâtre est le lieu le plus important de tout le monument. Il peut contenir environ 1200 personnes. C'est un demi-cercle garni de gradins, dont le point de centre est la chaire du professeur et la table de démonstration. Le jour qui vient d'en haut, tombe d'à-plomb sur cet endroit. C'est aussi à l'amphithéâtre qu'est appliqué l'excellent péristyle corinthien dont il a été question plus haut, et dans le fronton duquel Berruer a sculpté un élégant bas-relief représentant la théorie et la pratique, se donnant la main sur l'autel de la science.

Écoles; les amateurs des arts du dessin entendent par ce mot une suite d'artistes qui ont une origine commune, et dont le caractère des ouvrages offre quelque ressemblance. Le mot école se prend encore dans une acception moins étendue, pour indiquer une suite d'artistes qui ont étudié leur art, principalement d'après les principes et les règles d'un même maître, et qui ont été ou ses élèves ou ceux de ses élèves immédiats, lorsque parmi eux il y en a plusieurs qui se sont distingués. C'est ainsi qu'on dit l'école de Raphaël, parce que Jules-Romain, Polydore de Carravage, etc. qui furent ses élèves, se firent eux-mêmes un grand nom; on dit l'école des Carraches, d'où sortirent le Dominiquain, le Guide, l'Albane, etc. Dans la première et la plus étendue de ces deux acceptions, on compte en peinture, l'école *florentine*, l'école *romaine*, l'école *vénitienne*, l'école *lombarde*, l'école *flamande*,

l'école *allemande*, et l'école *française*. Comme il y a en peinture différentes écoles, il y en a aussi en sculpture, en architecture, en musique, et en général dans tous les beaux-arts.

Sur les différentes écoles en peinture on peut consulter les *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, par le marquis D'ARGENS, Paris, 1752, in-8°, et Berlin, 1768, in-8°, contre lesquelles VENUTI fit imprimer une *réponse*, à Lucques, 1755, in-8°; et le *Catalogue descriptif des peintures des principales écoles de l'Europe, avec des remarques sur les principaux peintres et leurs ouvrages*, publié en anglais, par ROBERT STRANGE, 1769, in-8°. Sur les différentes écoles d'Italie, on trouve un Mémoire dans le premier volume de l'édition de BALDINUCCI, donnée en 1768, par *Gius.* PIACENZA. On peut encore consulter les *Lettere sopra la Pittura*, par ALGAROTTI, dans le 7e volume de ses Œuvres, et l'ouvrage publié par le peintre Hamilton sous le titre: *Schola italica Picturæ, sive selectæ quædam summorum e schola italica pictorum tabulæ*, Rome, 1773, in-fol.

La manière d'imiter la nature qui caractérise plus particulièrement certains pays, a donné lieu à la diversité des écoles. Cette différence a existé de tout temps. Les Grecs ont éprouvé, reconnu et distingué ces nuances. En peinture ils comptèrent d'abord deux écoles célèbres, l'*Helladique* et l'*Asiatique*. Le peintre Eupompe, de Sicyone, créa dans la Grèce une manière nouvelle, et en son honneur, dit Pline, on divisa l'école Helladique en deux, savoir : l'école *attique* et l'école *sicyonienne*.

En Architecture, le mot *école* a eu moins de vogue qu'en peinture. Ce n'est pas que cet art ait manqué de maîtres célèbres qui aient formé de nombreux élèves, et leur aient transmis leur goût. Palladio, par exemple, est le chef d'une nombreuse école. Mais il semble que la variété dans le style de l'architecture est moins sensible que dans les autres arts d'imitation, et on a même remarqué que lorsque quelqu'architecte s'est formé une manière tellement frappante aux yeux qu'on lui en a attribué l'invention, c'étoit le plus souvent moins une véritable invention, qu'une nouveauté, qui ordinairement n'étoit que de la bizarrerie. Il y a cependant aussi en architecture des manières locales de bâtir, dépendantes soit du climat, soit des matériaux, soit du concours de différentes causes premières qui dans l'origine d'un art deviennent, sans qu'on s'en apperçoive, le principe de son développement : c'est ainsi qu'on peut dire l'*école Florentine*, l'*école Vénitienne*. Le caractère de la première est la solidité des masses, l'emploi des bossages, un sérieux dans la composition qui va jusqu'à la monotonie, et un peu de caprice dans l'ornement. Le caractère de la seconde est l'élégance, l'emploi fréquent des colonnes, la commodité des distributions, une heureuse application des ordres aux façades des édifices. L'*école Vénitienne* d'architecture a eu et devoit avoir plus de vogue en Europe, qu'aucune autre; car son goût est beaucoup plus usuel. Les chefs de l'école *Florentine* sont : ARNOLPHO DI LAPO, BRUNNELESCHI, AMMANATI, MICHEL-ANGE, BUONTALENTI, etc. Les maîtres de l'école *Vénitienne* sont : SCAMOZZI, SANSOVINO, SERLIO, PALLADIO, etc.

Il nous reste à parler des différentes écoles qu'on distingue en peinture.

ÉCOLE FLORENTINE. Depuis plusieurs siècles la ville de Florence est un des principaux sieges des beaux-arts; elle a produit dans toutes leurs branches un si grand

nombre d'hommes célèbres, qu'aucune autre ville ne peut lui disputer le rang sous ce rapport. Il faut distinguer l'ancienne école florentine, de la nouvelle. Les arts ont fleuri dans cette ville dès le 13ᵉ siècle. Le sénat fit venir de la Grèce plusieurs artistes qui s'établirent à Florence, et qui y formèrent des élèves par lesquels le goût des arts du dessin s'est développé et s'est propagé en Italie. L'ancienne école florentine commence par ces Grecs et leur élève CIMABUE, et finit par LÉONARD DE VINCI. Les ouvrages des artistes antérieurs à Léonard da Vinci ne sont estimables que par comparaison avec ceux qui ont été exécutés dans les temps de barbarie qui ont précédé cette période. Cet artiste, le dernier, le plus grand peintre et dessinateur de cette école, approcha de la perfection, et peut en même temps être regardé comme le premier artiste de l'école moderne. On trouvera des détails sur l'ancienne école florentine dans les ouvrages de SANDRART, de FLORENT LE COMTE et la *Storia pittorica* de M. LANZI.

L'école moderne commence par LÉONARD DE VINCI et par MICHEL-ANGE; elle compte une suite assez nombreuse d'artistes, et sur-tout de sculpteurs célèbres, et en partie vraiment distingués. L'école florentine est caractérisée par la fierté, le mouvement, une certaine austérité sombre, une expression de force qui exclut peut-être celle de la grace, un genre de dessin qui est d'une grandeur, en quelque sorte gigantesque. On peut lui reprocher une sorte de charge; mais on ne peut nier que cette charge n'ait une majesté idéale qui élève la nature humaine au-dessus de la nature foible et périssable de l'homme. Les artistes toscans, satisfaits d'imposer l'admiration, semblent dédaigner de chercher à plaire.

MAFFEI, dans sa *Vérone illustrée*, MURATORI dans ses *Antiquités italiques*, et TIRABOSCHI, ont suffisamment prouvé que la peinture n'a jamais péri en Italie, au point que Vasari et Baldinucci ont voulu le faire croire, et que Cimabue et Giotto en ont été les restaurateurs à Florence. C'est ce qu'on voit encore par les observations de *Buonarroti* sur les verres antiques, et p. r le Recueil de sculptures et de peintures sacrées, trouvées dans les cimetières de Rome, et expliquées par *Bottari*. On trouve des détails intéressans sur l'état de la peinture en Italie dans le 6ᵉ siècle, dans la cinquième lettre de la *raccolta di lettere sulla pittura*, publiée à Rome en 1766, in-4°, ainsi que dans une lettre de *Carlo* MAGRI, insérée dans le 14ᵉ volume des *Opuscuoli*, publiés par CALOGERA.

Les peintres les plus célèbres de l'école florentine sont: BACCIO DELLA PORTA, surnommé *di san Marco*, mort en 1517; LÉONARD DE VINCI, mort en 1520; MARIETTE et BOTTARI ont donné d'excellentes observations sur ses ouvrages. M. VENTURI a publié un très-bon Mémoire sur ses Recueils de dessins qui étoient à la bibliothèque Ambroisiène à Milan, et qui sont aujourd'hui dans la bibliothèque nationale. *Pietro* ROSELLI *di Cosimo*, en 1521; ANDREA DEL SARTO, en 1530; *Balth.* PERUZZI, en 1536; *Il* ROSSO, en 1541; *Piet.* BUONACORSI, surnommé PERIN DEL VAGO, mort en 1547; *Giac.* PONTORMO CARUCCIO, en 1556; *Benven.* GAROFALO, en 1559; *Bac.* BANDINELLI, en 1559; *Franc.* ROSSI, appelé CECCHINO del SALVIATI, mort en 1563; *Michel-Ange* BUONARROTI, mort en 1564. Outre la description de sa vie donnée par Vasari et d'autres, on a encore celle par *Ascagno* CONDIVI, Rome, 1553, in-4°, et Florence, 1736 et 1746, in-fol., dont l'abbé

Hauteroche a donné une Traduction française avec des additions, Paris, 1783, in-12; et celle donnée par *Giac.* VIGNALI, Florence, 1753, in-4°. Parmi les peintres de cette école postérieurs à Michel-Ange, on cite *Dan.* RICCIARELLI, mort en 1566; *Louis* CIVOLI, en 1613; *Matth.* ROSELLI, en 1650; PIETRO DA CORTONA, en 1669; *Bened.* LUTTI, en 1724.

La vie de ces peintres se trouve décrite dans Vasari, Baldinucci, d'Argensville, etc. et sur leurs ouvrages, ainsi que ceux des autres maîtres Florentins, on trouve des détails dans le *Memoriale di molte statue e pitture, che sono nella città de Firenze, di Franç.* ALBERTINO, Florence, 1510, in-4°; dans *Le Bellezze della città di Firenze, di M. Fr.* BOCCHI, Florence, 1591, in-8°, et 1677, in-8°; dans le *Ristretto delle cose più notabili in Pittura, della città di Firenze, da Jac.* CARLIERI, Florence, 1689 et 1757, in-12, et dans d'autres écrits semblables.

L'ÉCOLE ROMAINE est la plus importante de toutes les écoles des arts du dessin; non pas que le sol de Rome et son climat aient une influence particulière et heureuse sur le développement du génie et la formation du goût, mais parce que l'ancienne Rome, riche des ouvrages apportés de la Grèce, ou faits dans son sein par des artistes grecs, a laissé dans ses débris à la Rome moderne les élémens de cette gloire à laquelle elle s'est élevée dans les arts. C'est par l'étude des antiques que se sont formés ses artistes. Ils y ont trouvé la science du dessin, la justesse de l'expression portée seulement jusqu'au degré où elles ne détruisent pas la beauté. Ils y ont même trouvé les principes de l'art de draper, et ils ont suivi ces principes, en adoptant cependant pour la peinture des draperies plus larges et plus flottantes que celles qui avoient convenu aux sculpteurs de l'antiquité. Ce sont lès parties qu'on vient de détailler et la science de la composition, qu'il faut chercher dans l'école romaine. Elle s'y est livrée toute entière, comme aux principales parties de l'art, à celles qui en constituent sur-tout le génie et la majesté, et elle ne s'est occupée du coloris qu'autant qu'il le falloit pour établir une différence entre la peinture et la sculpture, ou entre la peinture variée dans les couleurs et la peinture en clair-obscur. Les ouvrages qu'on peut consulter sur l'histoire de l'école romaine sont en grande partie des discours prononcés à l'académie de peinture de cette ville, ou des écrits composés pour elle. Voici les titres de quelques-uns: *Trattato della nobilità della pittura, composto ad istanza della venerabil compagnia di San-Luca, et della nobil academia della pittura di Roma, da* Romano ALBERTI; *Roma*, 1584, in-4°; *Academie diverse fatte nel Campidoglio di Roma, in onore della pittura, della scultura, e dell'architettura, con le orazione recitate de vari Prelati e amatori del disegno*; Rome, 1696, 1727, 4 vol. in-4°; *le Pompe dell' academia del disegno, orazione di* Giamb. ZAPPI, *recitata nell' academia di S. Luca, per l'anno* 1702, Rome, in-4°; *le Corone del merito, distribuite sul Campidoglio, oraz. di* Lud. SERGARDI, *recitata nell acad. di S. Luca*, Rome, 1703, in-4°; *le buoni arti sempre più gloriose sul Campidoglio, oraz. detta nell' academia di S. Luca, da* Annib. ALBANI, *Card.*, Rome, 1704, in-4°; *Eccellenza delle tre nobili arti, dimostrata nel Campidoglio dall' academia di San Lucca, per l'anno* 1729, Rome, in-4°; *delle arti del disegno, orazione di Guil. Cesare della* SOMAGLIA, *detta per la solenne distribuzione de' premi in*

Campidoglio il di 19 *di Maggio*, 1775; *Roma*, in-4°.

Les artistes les plus célèbres de l'école romaine sont: *Pietro* RANNUCCI dit le PÉRUGIN, mort en 1524; RAPHAEL SANZIO DA URBINO, mort en 1520, à l'âge de 37 ans; JULES ROMAIN, en 1546; PERRIN DEL VAGO, en 1547; TADDEO ZUCCHERO, en 1566; et *Frédéric* ZUCCHERO, mort en 1609. Ce dernier fonda à Rome en 1593, une académie des beaux-arts, qui cependant n'a subsisté que quelques années. *Romano* ALBERTI en a donné l'histoire sous le titre: *Origini e progressi dell' academia del disegno de' pittori, scultori e architetti di Roma;* Pavie, 1604, in-4°. Parmi les autres maîtres de cette école, on remarque encore *Fréd.* BAROCCIO, mort en 1612; *Dom.* FETI, en 1624; *Dom.* CRESTI, surnommé PASSIGNANO, mort en 1638; *Mich.* ANGELO *delle Battaglie*, en 1660; *Andr.* SACCHI, en 1661; *Franç.* ROMANELLI, en 1662; *Gaspari* DUGHET, dit le POUSSIN, en 1675, *Ciro* FERRI, en 1689; *Carlo* MARATTI, en 1713; *Lud.* GARZI, en 1721, etc.

ÉCOLE VÉNITIENNE. De toutes les écoles c'est celle qui s'est le plus distinguée par le coloris. La vivacité et la vérité des couleurs, la parfaite distribution de la lumière et de l'ombre, la hardiesse de la touche, le véritable ton de la nature, telles sont les qualités principales de cette école qu'on peut appeler l'élève de la nature. En effet, les peintres vénitiens n'ayant pas sous les yeux, comme ceux de Rome, des restes de l'art antique, manquoient de leçons pour se faire une juste idée de la beauté des formes et de celle de l'expression. Ils copièrent donc indistinctement les formes de la nature; mais ils furent sur-tout frappés des beautés qu'elle offroit dans le mélange et la variété de ses couleurs. N'étant pas distraits de cette partie si flatteuse, par d'autres parties d'un ordre supérieur, ils y donnèrent toute leur attention, et se distinguèrent par le coloris. Ils ne se contentèrent pas de caractériser les objets par comparaison, en faisant valoir la couleur propre de l'un par la couleur propre de l'autre; mais ils cherchèrent encore par le rapprochement, l'accord ou l'opposition des objets colorés, par le contraste de la lumière et de sa privation, à produire une vigueur piquante, à appeler et à fixer les regards. Pour rendre compte pourquoi les peintres de l'école romaine n'ont pas autant excellé dans le coloris que ceux de l'école vénitienne, on a observé que les peintres de l'école *florentine* et ceux de l'école *romaine*, peignoient le plus ordinairement à fresque ou en détrempe, et qu'en peignant ils n'avoient sous les yeux que leurs cartons, tandis que le Titien, et les autres maîtres de l'école vénitienne peignoient d'abord à l'huile et d'après nature, pratique qui devoit nécessairement leur acquérir une couleur plus conforme à la vérité. Les portraits dont le Titien fit un assez grand nombre, contribuoient aussi à le faire devenir coloriste. Ce genre l'astreignoit à imiter les couleurs de la nature dans les carnations et les draperies. Comme il étoit obligé de copier les habits des personnes qu'il représentoit, il apprit à varier sa couleur et sa touche, pour rendre la variété des étoffes; il peignit enfin le paysage, et il en étudia aussi la couleur d'après nature. Cette même étude a fait que le Poussin, qu'on ne place pas dans la classe des grands coloristes, est parvenu cependant à donner une bonne couleur aux paysages et aux fonds de ses tableaux. On trouve une Histoire abrégée de l'art de la peinture à Venise, et en même temps des principaux ouvrages de peintures

qui s'y trouvent, dans l'ouvrage intitulé: *Descrizione di tutte le publiche pitture della città di Venezia ed isole circonvicine*, Venise, 1733, in-8°. Le principal maître de cette école est sans contredit TIZIANO VECELLIO, dit le TITIEN, mort en 1576; peut-être même qu'on peut l'appeler le plus grand coloriste qui ait jamais existé. Quoique sous plusieurs rapports on lui oppose *Rubens* et *Van Dyck*, il faut cependant dire que le charme de son coloris a plus de vérité que le coloris de Rubens, et qu'il excite plus d'admiration que celui de Van Dyck. Il n'y a guère de grandes galeries qui ne possèdent de lui quelques tableaux. ROBUSTI, dit le TINTORET, autre grand maître de cette école, se distingue par le talent de peindre en grand avec la hardiesse la plus parfaite. *Carlo* RIDOLFI publia en un volume in-4°, à Venise, en 1642, la vie de ce peintre célèbre, mort en 1594. *Paolo* CALIARI, connu sous le nom de PAUL VÉRONÈSE, est un des plus grands génies par la sage disposition de ses tableaux, par rapport soit à l'habile liaison de toutes les parties, soit à la distribution de la lumière; son coloris a toujours de la force et de la vérité. On lui reproche que toutes ses ombres fortes tirent sur le violet; mais ses demi-ombres sont d'autant mieux faites. Son pinceau est extrêmement léger et facile, et la magnificence des vêtemens de ses personnages, donne à ses tableaux une richesse qui leur est tout-à-fait particulière. Mais il manque de grandeur dans les caractères; il a toujours fidèlement imité la nature, mais il n'y a pas de peintre qui ait autant négligé les convenances. Paul Véronèse est mort en 1588. *Carlo* RIDOLFI a publié sa Vie en un volume in-4°. à Venise en 1646.

Parmi les peintres célèbres de cette école, on cite encore: *Georges* GIORGIONE, mort en 1511; *Giov. Ant.* LICILIO ou REGILLO dit PORDENONE, mort en 1540; *Sebast.* DEL PIOMBO, surnommé *Erm.* BASTIANO, en 1547; *Giov. Nanni da* UDINE, en 1564; *Andr.* SCHIAVONE, en 1582; *Jacq.* PALMA, le vieux, en 1588; *Jacq.* DA PONTE, dit BASSANO, mort en 1592; *Jacques* PALMA, le jeune, en 1628; *Alessandro* TURCHI ou L'ORBETTO dit VÉRONÈSE, mort en 1670; *Sebast.* RICCI, en 1734, etc. On trouve des détails sur la vie et les tableaux de ces peintres dans les ouvrages suivans: *Le Maraviglie dell' Arte, ovvero le Vite di Pittori Veneti, dal Cav. Carlo* RIDOLFI; Venise, 1648, 2 vol. in-4°.: *Compendio delle Vite de' Pittori Veneziani istorici più renomati del presente secolo, da Aless.* LONGHI; Venise, 1762, in-fol.

Parmi les peintres Vénitiens des derniers tems, on distingue, outre TIEPOLO, homme de beaucoup de génie, qui réunit un coloris très-agréable à une grande facilité, PELLEGRINI, PIAZETTA, LAZARINI, MOLINARI, CELESTI, BOMBELLI, LIBERI.

On peut encore consulter sur l'école de Venise les ouvrages suivans: *Le riche Minere della Pittura Veneziana*; Venise, 1664, 1674, in-12: il en a paru une édition augmentée en 1730, in-8°. *Il gran Teatro di Venetia, ovvero Raccolta delle principali veduti e pitture, che in essa si contengono*, 2 vol. in-fol. *Varie pitture a fresco de' principali Maestri Veneziani, di Ant. Mar.* ZANETTI; Venise, 1760, in-fol. *Della Pittura Veneziana, e delle opere publiche de' Veneziani Maestri*; Venise, 1771, in-8°. *Raccolta di cento e dodici quadri rappres. Istorie sacre, dipinte da' più celebri pittori della Scuola Veneziana*; 1772, in-fol. etc. etc.

L'ECOLE LOMBARDE, désignée

quelquefois sous le nom d'*Ecole de Bologne*, parce que cette ville a été son principal siége, n'est inferieure à aucune autre; on peut même avancer qu'elle les surpasse toutes pour l'ensemble des parties de l'art. L'Ecole Romaine, plus ancienne que l'Ecole Lombarde, avoit répandu le goût du grand et fait adopter le sublime dans le dessin; mais, à l'exception de Raphaël, qui lui-même n'étoit pas également fort dans toutes les parties de son art, elle n'a guère produit que des imitateurs de ce grand maître.

Selon les uns, *Antonio* ALLEGRI, dit LE CORRÈGE, fut le fondateur de cette école; selon d'autres, sa fondation est due aux CARRACHES. Ces habiles artistes ont porte toutes les parties de l'art presque au plus haut degré de perfection. Après avoir étudié l'antique avec un soin extrême, ils sont revenus à l'étude de la nature, que celle de l'antique leur fit considérer d'une manière beaucoup plus utile. Les bons ouvrages de cette école se distinguent par une vérité qui séduit et qui touche. Ceux d'*Annibal* CARRACHE ne le cèdent guère à aucun autre, soit par le dessin, soit par la grandeur et l'expression du caractère. Son pinceau n'est inférieur tout au plus qu'à celui du Corrège. *Louis* CARRACHE étoit presqu'aussi grand peintre qu'Annibal; mais son coloris a quelque chose de triste, et son pinceau n'a pas assez de facilité. De l'école des Carraches sont sortis deux grands peintres, *le* DOMINIQUIN, et QUIDO RENI. Le premier se distingue par son excellent dessin, la noble simplicité et la beauté des figures, des positions, et des draperies; ses tableaux sont très-bien terminés sans être pénibles et outrés: dans les meilleurs ouvrages de l'autre toutes les parties de l'art sont portées très-près de la perfection.

Les plus célèbres maîtres de cette école sont: *Ant.* CORREGGIO, mort en 1534; *Franc.* MAZZUOLI, en 1540; *Polydore* DE CARAVAGGIO ou CARAVAGE, en 1543; *Franc.* PRIMATICCIO, dit le Primatice, en 1570; *Luc.* CAMBIOSO, en 1585; *Agost.* CARACCIO, ou CARACHE, mort en 1602; *Annibal* CARACHE, en 1609; *Mich. Ang. da* CARAVAGGIO ou CARAVAGE, en 1609; *Louis* CARACHE, en 1619; *Bart.* SCHIDONE, en 1619; *Gius. Ces. di* ARPINAS, en 1640; *Dom.* ZAMPIERI, en 1641; *Guido* RENI, en 1642; *Giov.* LAN-FRANCO, en 1647; *Gius.* RIBERA, en 1656; *Giac.* CAVEDONE, en 1660; *Franc.* ALBANI, dit L'ALBANE, en 1660; *Diego* VELASQUEZ DE SILVA, Espagnol de naissance, en 1660; *Giov. Franc.* BARBIERI, en 1666; *Piet. Franc.* MOLA, en 1666; *Bened.* CASTIGLIONE, en 1670; *Salv.* ROSA, en 1673; *Giov. Franc.* GRIMALDI, en 1680; *Bart. Stef.* MURILLOS, en 1685; *Luc.* JORDANO, en 1705: *Giov. Batt.* BACICI, Espagnol de naissance, en 1709; *Carlo* CIGNANI, en 1719, etc.

On trouve des détails sur ces peintres et sur leurs ouvrages dans les ouvrages suivans: *Felsina pittrice ovvero Vite de' Pittore Bolognesi, di Carl. Ces.* MALVASIA; Bol. 1678, 2 vol. in-4°. avec fig. *Osservazioni sopra la Felsina pittrice, da Vinc.* VITTORIA; Rom. 1679, in-8°. et 1703, in-8°. *Lettere in difesa del Malvasia, par Gianp.* ZANOTTI; Bol. 1705, in-8°. *Vite dei Pittori Bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*; Rom. 1769, in-4°. *Il Passagiere desingannato*; Bol. 1676, in-12, 1732, in-8°. *Descrizione delle Pitture di Bologna, da Giamb.* ZANOTTI; Bol. 1686 et 1706, in-12. *Histoire de l'Académie, appelée l'Institut des Sciences et des Arts, établi à Bologne en 1712, par M.* LIMIERS; Amst. 1723, in-8°. *Dell' Origine e Progressi della Pittura, Scultura ed Archit. di Bologna,*

da Aless. MACHIAVELLI, 1736, in-4°. *Storia dell' Academia Clementina di Bologna, da Gianp.* ZANOTTI; Bol. 1736-1739, 2 vol. in-4°. avec fig. On trouve aussi des notices sur cette école, dans le troisième volume de l'ouvrage intitulé: *Disinganno delle principale Notizie ed erudizioni dell' Arti di disegno da Lud.* DAVID; Rom. 1670, 3 vol. in-8°.

ÉCOLE FRANÇAISE. Ce n'est qu'improprement qu'on peut comprendre sous le nom d'école les artistes français qui se sont rendus célèbres: elle est en effet si différente d'elle-même dans ses différens maîtres, et il y a eu, pour ainsi dire, tant de différentes écoles dans cette école, qu'il est bien difficile de la caractériser. Entre ses artistes, les uns se sont formés sur des peintres florentins ou lombards; d'autres ont étudié à Rome, la manière romaine; d'autres ont imité celle des peintres Vénitiens; quelques-uns se sont distingués par une manière qu'ils paroissent ne devoir qu'à eux-mêmes. En parlant généralement, dit M. Lévesque, on pourroit avancer que le caractère de l'école française est de n'avoir pas de caractère particulier, mais de se distinguer par une aptitude à imiter celui qu'elle veut prendre. On pourroit encore, ajoute-t-il, en ne la considérant toujours qu'en général, dire qu'elle réunit en un degré moyen les différentes parties de l'art, sans se distinguer par aucune partie spéciale, ni en porter aucune à un degré éminent. L'art de la gravure au burin et à l'eau-forte est peut-être celui des arts du dessin qui doit le plus aux artistes français.

La France avoit très-anciennement des peintres sur vitres, et des peintres en miniatures: et dans ces deux genres, l'Italie eut même quelquefois recours à nos artistes. Lorsque François I manda *le Rosso* ou maître Roux, Florentin, et *le Primatice*, Bolonois, la France possédoit un assez grand nombre de peintres qui, sans se distinguer par un talent supérieur, furent du moins en état de travailler sous ces maîtres étrangers.

Le plus ancien des peintres Français qui ait laissé un nom, est *Jean* COUSIN, qui exerça le plus souvent son talent sur des vitres, mais qui s'est aussi distingué par des tableaux. Celui du Jugement dernier, qui se voyoit dans la sacristie des Minimes du bois de Vincennes, est cité comme un témoignage de la fertilité de son génie. Jean Cousin exerçoit aussi la sculpture. Il étoit correct, mais peu élégant dans son dessin. Il mourut en 1590. La peinture, quelque temps encouragée par François I, tomba dans un état de langueur, d'où elle ne put se relever que sous le règne de Louis XIII. Ce fut alors que fleurit *Jacques* BLANCHARD, formé à l'école de Venise, et qu'on appelle *le Titien Français*. Comme il est mort jeune et sans avoir laissé d'élèves qui aient perpétué son talent, on peut le regarder comme un bon artiste isolé, et non comme l'un des instituteurs de l'école française. Le plus grand peintre que la France ait produit est, sans contredit, *Nicolas* POUSSIN, né à Andely en Normandie, en 1594, et mort en 1665: mais on ne sauroit le compter parmi les maîtres de l'école française, parce qu'il a presque toujours exercé ses talens en Italie. Cet artiste, sur lequel on peut consulter l'Essai de M. de CAMBRY *sur sa vie et ses tableaux*, 1800, ainsi que son *Eloge par* GUIBAL, Paris, 1783, in-12, tient cependant à l'institution de l'école française par un lien assez intéressant, c'est-à-dire par les avis qu'il se plut à donner au jeune LE BRUN pendant le séjour que fit en Italie ce dernier qui avoit été recommandé à Poussin par le chancelier Séguier. Le Brun mourut en 1690: il n'eut

qu'un seul rival, *Eustache* Le Sueur, né en 1617 et mort en 1655; mais Le Brun plus vanté, plus puissamment protégé, sur-tout par le surintendant Fouquet, et dans la suite par le roi lui-même; peut-être plus actif aussi et plus occupé de ses intérêts, l'emporta sur ce redoutable émule que la postérité lui préfère. Les arts doivent cependant à Le Brun, en grande partie, l'institution de l'Académie de Peinture. Le Sueur a suffisamment fait preuve de génie par son tableau de la Prédication de Saint Paul, autrefois à Notre-Dame, aujourd'hui dans le Musée des Arts; et sur-tout par ses vingt-deux tableaux qu'il a peints pour le cloître des Chartreux de Paris, et qui se voyent actuellement dans la galerie du Sénat-Conservateur. Ses contemporains assurent qu'il ne regardoit ces chefs-d'œuvre de l'art que comme des espèces d'esquisses: ils doivent être placés aux premiers rangs entre les ouvrages qui font la gloire de l'école française. Si Le Sueur eût vécu plus long-temps; si, comme Le Brun, il eût été chargé des plus grands travaux de son siècle et de la direction de tous ceux qu'ordonnoit une cour amie du luxe et des arts, l'école française eût pris dès-lors, sans doute, un autre style et une manière plus généralement approuvée. La noble beauté des têtes, la majesté simple des draperies, la sveltesse du dessin, la vérité des expressions, celle des attitudes, la naïveté de la disposition générale auroient formé le caractère de cette école. Mais c'étoit Le Brun qui distribuoit les ouvrages et les graces; pour être employé ou récompensé, il falloit imiter sa manière, et ses imitateurs adoptèrent ses défauts en les exagérant. C'est à M. Vien qu'il a été réservé d'être, dans ces derniers temps, le régénérateur de l'école française, et de répandre parmi les artistes de cette école le goût de l'antique, que ses élèves qui sont encore aujourd'hui la gloire de l'école française, ont propagé avec succès.

Outre les artistes que nous avons indiqués, nous citerons encore: *Mart.* Freminet, mort en 1619; *Jacques* Blanchard, mort en 1638; *Sim.* Vouet, mort en 1641; *Laur. de la* Hire, en 1656; *Jacq.* Stella, en 1657; *Ch. Alph.* du Fresnoy, en 1665; *Et.* Bourdon, en 1671; *Jacques* Courtois Bourguignon, en 1676; *Cl. Gelée* Lorrain, en 1682; *Pierre* Mignard, mort en 1695, et dont l'Abbé Monville a publié la Vie à Amst. en 1731, in-12; *Joseph* Parrocel, mort en 1704; *Noël* Coypel, mort en 1707; *Ch.* de la Fosse, en 1716; *Jean* Jouvenet, en 1717: *Ant.* Coypel, en 1722; *Franç.* de Troy, en 1730; *Ant.* Watteau, en 1737: *Franç.* Le Moine, en 1737; *P. Ch.* Tremoillière, en 1739; *Hyac.* Rigault, en 1743; *Nic.* de la Largilière, en 1746. L'academie de Peinture faisoit une exposition au Louvre tous les deux ans. Depuis la révolution tous les artistes ont pu y prendre part, et elle avoit lieu tous les ans. *Voy.* Exposition.

On trouve une Histoire abrégée de l'ancienne Académie de Peinture, dans la *Description de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, par M. Guérin, Paris, 1715, in-8°; dans le premier volume de la *Description de Paris*, par Piganiol de la Force; ainsi que dans différentes autres descriptions de Paris.

On trouve des notices biographiques sur les peintres qu'on vient de citer, et sur plusieurs autres, dans les *Entretiens* par Félibien *sur les Vies et les Ouvrages des plus excellens Peintres;* dans l'*Abrégé de la Vie des Peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, par Roger* de Piles; dans *les Vies des premiers Peintres du Roi, depuis Charles Le Brun, jusqu'à François Le*

Moine, *par Bernard* L'Epicier; dans l'*Abrégé de la vie des plus fameux Peintres*, *par* d'Argensville, etc.

Sur l'académie de France fondée à Rome par Louis xiv, on peut consulter sur-tout le *Saggio sopra l'Academia di Francia che è in Roma, par* Algarotti; Livorn. 1763, in-8°. *traduit en français* par Pingeron; Paris, 1769, in-12.

Sur l'état actuel de la peinture en France, on pourra consulter le petit ouvrage que M. Neeregaard a publié sous le titre de *Lettres sur la situation actuelle des Beaux-Arts en France*; Paris, 1801, in-8°, ainsi que les catalogues et les critiques des dernières expositions.

Ecole Allemande. L'Allemagne offre plutôt des artistes isolés qu'une filiation d'artistes qu'on puisse faire remonter à un seul maître, ou du moins à un petit nombre de maîtres. On ne peut donc parler qu'improprement d'une école allemande. Dans le moyen âge, lorsque les arts et les sciences furent négligés dans toute l'Europe, l'Allemagne s'appliquoit aux arts du dessin autant que l'Italie; les empereurs et les autres princes de l'Allemagne décoroient leurs palais avec magnificence dans le goût de leur temps. Le haut-clergé ornoit autant qu'il étoit possible ses églises et ses chapelles. Ce qu'on trouve encore de sculptures et de peintures dans plusieurs endroits, sur-tout dans les églises, les lettres capitales en miniature qu'on voit dans les manuscrits de l'Allemagne, montrent un goût à-peu-près semblable à celui qu'on remarque à la même époque en Italie, et dans les autres contrées de l'Europe. Mais le défaut d'historiens fait qu'on ne connoît le nom d'aucun de ces anciens peintres. Les premiers sur lesquels on a quelques détails, ont vécu vers la fin du 15e siècle, et depuis cette époque l'Allemagne a constamment eu des peintres distingués, dont plusieurs même se sont fait un nom au-dehors de leur patrie.

Parmi les peintres qu'on assigne ordinairement à l'école allemande, la première place appartient à *Albert* Durer, né à Nuremberg en 1470, et mort en 1528 dans la même ville; il se distinguoit autant par la gravure que par la peinture. Par la finesse et la netteté de son burin, il fit faire d'étonnans progrès à la gravure encore naissante, et ne put être que foiblement imité par *Marc* Antoine, le graveur de Raphaël, qui le prit pour modèle, et copia même quelques-unes de ses estampes. Ce talent eût suffi à sa réputation, et c'est même celui qui a le plus contribué à la répandre au loin; mais en même temps il a eu la gloire d'avoir été le restaurateur de la peinture en Allemagne. Son génie étoit fécond, ses compositions variées, ses pensées ingénieuses et sa couleur brillante; quoi qu'il ait fait un grand nombre d'ouvrages, ils sont d'un fini précieux; mais comme il devoit tout à son génie, et qu'il ne pouvoit, dans son pays, voir que des tableaux inférieurs aux siens, il n'évita pas entièrement les défauts de ses prédécesseurs. Raphaël en fit cependant grand cas. Entr'autres ouvrages, on peut consulter sur Dürer, sa *Vie* publiée par M. Roth, à *Léipsick* en 1791, à laquelle il a joint la liste alphabétique des endroits où se trouvent ses ouvrages.

Parmi les autres maîtres de cette école, on remarque encore *Lucas* Cranach, mort en 1553, et dont il a paru une Biographie à Hambourg en 1761; *Jean* Holbein, mort de la peste en 1554, à Londres, à l'âge de 56 ans. Sa *Vie* par *Charles* Patin se trouve en tête de l'*Encomium Moriæ* par Erasme, Bâle, 1676, in-4°; *Christophe* Schwarz, mort en 1594; *Jean* Rotenhammer, mort en 1604; *Ad.* Elzhaimer, mort en 1620; *Guill.*

Bauer, en 1640; *Casp.* Netscher, mort en 1684; *Abrah.* Mignon, en 1679; *Maria Sib.* Mérian, en 1717; *Raphael* Mengs, mort en 1779, à l'âge de 51 ans, et dont la *Vie* par M. le chevalier Azzara, se trouve en tête des *Œuvres de Mengs*, publiés par M. Jansen; ce peintre cependant, quoique allemand de naissance, ne peut être compté que très-improprement au nombre des peintres de l'école allemande, parce qu'il a passé presque toute sa vie au-dehors de sa patrie. Dans les temps modernes MM. Tischbein, Füger, Œser, Gessner, Schnorr et d'autres, se sont distingués en Allemagne dans l'art de la peinture.

École Flamande. Sous cette dénomination on comprend ordinairement les peintres et sculpteurs célèbres des anciens Pays-Bas, Espagnols, où Autrichiens, réunis aujourd'hui à la république française, et qui sont connus sous le nom de la Belgique. Ces contrées, sur-tout l'ancien Brabant et la Flandre, étoient autrefois le siége de l'industrie et des richesses, par conséquent du luxe et des arts qui l'entretiennent. C'est à un artiste de cette école, *Jean* Van Eyck, mort en 1441, plus connu sous le nom de Jean de Bruges, où il a fait un long séjour, que l'opinion vulgaire attribue l'invention de la peinture à l'huile. D'autres cependant prétendent que cette peinture étoit déjà connue au 9ᵉ siècle. Si cet artiste n'en est pas l'inventeur, il est cependant incontestable qu'il l'a employée avec succès pour donner à la peinture un plus grand degré de perfection (*Voyez* Peinture a l'huile). On peut dire en général que l'école flamande a porté à la plus grande perfection cette partie de l'art qui concerne l'emploi et le traitement des couleurs. Cette école a produit un très-grand nombre de tableaux dans lesquels la lumière, la couleur, le ton approchent de la nature. Si l'école de Venise surpasse l'école flamande quant à la magnificence et à la splendeur du coloris, elle est surpassée de beaucoup elle-même par cette école quant à l'extrême vérité avec laquelle celle-ci sait imiter la nature. L'école flamande n'est pas aussi inférieure pour le dessin que quelques auteurs l'ont prétendu; cependant il est vrai de dire que les plus grands maîtres de cette même école ne s'élèvent guère au-dessus de la nature. Ils se bornoient à dessiner et à peindre la nature telle qu'ils l'avoient sous les yeux sans songer à ennoblir le caractère de l'homme qu'ils figuroient. Ils n'ont connu d'autre monde physique et moral que celui dans lequel ils ont existé; mais ils l'ont imité d'une manière qui ne peut pas être surpassée. Quant à la connoissance des couleurs, ils paroissent l'avoir portée aussi loin qu'il est possible, car leurs peintures ne se sont guère altérées.

Les artistes les plus célèbres de cette école ont été pour les grands ouvrages, *Gasp.* Crayer, mort en 1669; *Jacques* Jordans, mort en 1678; et principalement *Pierre-Paul* Rubens, mort en 1640; et *Ant.* Vandyck, mort en 1641. Pour les petits sujets on distingue sur-tout *Adrien* Brower et *David* Téniers, mort en 1649. Quant au paysage, *Herman* Svanefeld remporte la palme. Cette école a aussi produit des sculpteurs qui n'ont guère été surpassés par les modernes. *François* du Quesnoy, que les Italiens appellent Fiamingo, ne le cède à aucun sculpteur moderne, sur-tout dans la représentation des enfans.

Parmi les autres artistes de cette école, on cite: *Jean van* Mabuse, mort en 1562; *François* Pourbus, mort en 1580; *Matth.* Brill, en 1584; *Henri* Steenwyck, en 1603; *Mart.* van Voss, en 1604; *Jean*

STRADAN, en 1605; *François* POURBUS le fils, mort en 1622; *Barth.* SPRANGER, *Matth.* BRILL, morts en 1626; *Rol.* SAVERY, en 1639; *Joh.* BREUGHEL, mort en 1642; *Jean* MIEL, en 1644; *Gerard* SEEGERS, en 1651; *François* SNYDERS, en 1657; *Jacq.* FOUQUIÈRES, en 1659; *Daniel* SEEGERS, en 1660; *Théodore* van THULDEN, en 1662; *Pierre* NEEFS, *Philippe* de CHAMPAGNE, en 1674; *Erasme* QUELLINUS, en 1678; *François* MILET, en 1680; *Antoine-François* van der MEER, et *Jean* van der MEER, en 1690 et 1691; *Daniel* TENIERS le fils, mort en 1694; *Nic.* VLEUGHELS, mort en 1737, etc. etc.

Sur les maîtres de l'école flamande, on peut consulter entr'autres, les *Vies des peintres flamands avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des réflexions sur leurs différentes manières*, par *Jean-Bapt.* DESCAMP; Paris, 1753 et suiv. 4 vol. in-8°: le *Voyage pittoresque des principales villes de Flandre et du Brabant; Par.* 1768, in-8°. Dans le 4ᵉ volume des *Œuvres diverses de* DE PILES, on trouve des détails sur *quelques peintures* de RUBENS, une *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres comparés avec ceux de Rubens*, et une *Biographie* de ce dernier maître.

ECOLE HOLLANDAISE. La Hollande et les autres provinces qui appartiennent à la République Batave, ont produit un nombre considérable de bons peintres qui se distinguent par un goût et des avantages particuliers, et qui, par cette raison, forment une école distincte. Il paroît que les peintres de cette école n'ont eu d'autre but que d'imiter par le dessin et le coloris la nature, sans s'occuper de la beauté des têtes et de la noblesse des formes. Les sujets les plus bas sont ceux qu'ils préfèrent: ils ont excellé à peindre des tavernes, des forges, des corps-de-garde, des fêtes grossières de paysans. Ils réussissent à rendre les expressions: mais ce sont celles des passions qui rabaissent l'humanité, et non celles des affections qui l'ennoblissent. On a un grand nombre de peintures de cette école dans lesquelles la nature basse et commune est copiée avec la plus grande exactitude. Il faut convenir que cette école a, dans certaines parties de l'art, des succès qui la distinguent. Si elle ne choisit qu'une nature basse et commune pour objet de son imitation, elle rend cette nature avec la plus grande vérité: c'est pourquoi Hagedorn l'a appelée l'*Ecole du vrai*, et cette vérité a toujours le droit de plaire. Les ouvrages de l'école hollandaise sont de la plus grande propreté, du fini le plus précieux: elle réussit sur-tout à produire les effets les plus piquans du clair-obscur; tels que ceux d'une lumière étroite dans un espace renfermé et de peu d'étendue, d'une nuit éclairée par la lune et par des flambeaux, de la clarté que répand le feu d'une forge. Les Hollandais n'ont pas de rivaux dans la peinture du paysage considéré comme le portrait fidèle d'une campagne particulière: mais ils sont loin d'égaler le Titien, le Poussin, Claude le Lorrain, etc. qui ont porté à un degré éminent l'idéal de ce genre, et dont les tableaux sont le résultat composé de toutes les richesses que leurs auteurs ont trouvées dans leur imagination, et de toutes celles qu'ils ont observées dans la nature. Les Hollandais se distinguent aussi par la représentation des perspectives, des ciels, des marines, des animaux, des fruits, des fleurs, des insectes, et par des portraits en petit. Enfin tout ce qui n'exige qu'une imitation fidelle, de la couleur, et un pinceau précieux, est de leur ressort.

Parmi les principaux maîtres de cette école, on cite: *Lucas* DE LEIDE, mort en 1553; *Mart.* HEEMS-

KERK, mort en 1574: *Octave* VAN VEEN, en 1634; *Abraham* BLOEMAART, en 1647; *Jean* BOTH, en 1650; *Gabriel* METZU, en 1658; *Barth.* BREENBERG, en 1660; *Corneille* POELEMBURG, en 1650; *Philippe* WOUVERMANS, en 1668; *Adrien* VAN DER VELDE, en 1672; *Jean-David* HEEM en 1674; *Pierre de* LAAR, surnommé BAMBOCCIO, mort en 1675 (*Voyez* BAMBOCHADE); *Gerard* DOW, en 1680; *Gerard* TERBURG, en 1680; *François* MIERIS, en 1681; *Nic.* BERCHEM, en 1683; REMBRANDT VAN RYN, en 1688; *Theod.* HELLENBRECKEN, en 1694; *Adrien* VANDER KABEL, en 1695; *Geoffroi* SCALKEN, en 1704; *Guillaume* VAN DER VELDE, en 1707; *Adrien* VAN DER WERF, en 1727; *Jean* VAN HUYSUM, en 1749, etc. etc.

Outre les ouvrages cités à la fin de l'article Ecole Flamande, on peut encore consulter *De Levensbeschryvingen der Nedertantschen Konst-Schildern en Konst-Schilderessen, met en Uytbreyding over de Schilderkonst der Ouden.... door Jac.* CAMPO WEYERMANN; à la Haye, 1729, 3 volumes in-4° avec figures.

Dans les derniers tems, une nouvelle école s'est élevée; c'est l'ECOLE D'ANGLETERRE. Elle réside dans l'Académie de Londres, instituée en 1766 par lettres-patentes du roi, et formée en 1769. Jusqu'à présent cette école est connue au-dehors de l'Angleterre, plutôt par des estampes que par des tableaux; mais on a remarqué dans ces ouvrages une composition sage, de belles formes, des idées élevées, et de la vérité dans l'expression. Plusieurs maîtres de cette école joignent la couleur aux parties plus élevées de l'art, et on a remarqué que leur coloris, moins éclatant que celui des maîtres Flamands ou Vénitiens, tient beaucoup de l'école Lombarde. M. *Reynolds*, qui a été long-temps président de l'académie de Londres, est connu par les discours sur les arts qu'il a prononcés dans cette académie à différentes occasions. L'estampe gravée d'après son tableau du comte Ugolino, est à juste titre très-recherchée. Les amateurs des arts connoissent aussi par des estampes les talens de MM. WEST, KOPLEY, GENSBOROUGH, BROWN, etc. L'école anglaise a de très-bons peintres de chevaux. On peut consulter sur cette école les *Anecdotes sur les Beaux-Arts en Angleterre, par M.* DALLAWAY, ouvrage dont la traduction française a été revue et accompagnee de notes par l'auteur de ce Dictionnaire.

On peut reconnoître dans toutes les écoles la cause du caractère qui les distingue: dans l'école *Romaine*, l'excellente éducation de ses premiers artistes, et les chefs-d'œuvre de l'art antique trouvés dans les ruines de l'ancienne Rome. Dans l'école *Vénitienne*, la magnificence que répandoit à Venise le commerce de l'Orient, la fréquence des fêtes et des mascarades, l'obligation où se sont trouvés fort souvent les artistes, de peindre des personnes qui étoient vêtues des plus brillantes étoffes. Dans l'école *Hollandaise*, la vie ordinaire de ses artistes, qui fréquentoient sur-tout les tavernes et les ateliers des artisans grossiers, qui voyoient sur-tout des figures basses et grotesques, et qui étoient souvent témoins des effets que produit une lumière étroite, naturelle ou artificielle, dans des lieux fermés. La beauté doit entrer dans le caractère de l'école *Anglaise*, parce qu'elle est assez commune en Angleterre pour frapper sans cesse la vue des artistes.

ÉCONOMIE. *Voyez* ŒCONOMIE.

ÉCORCHÉ. On appelle ainsi des modèles en plâtre de figures dépouillées de la peau, sur lesquels les artistes peuvent étudier l'anatomie des muscles qui couvrent la surface du

corps humain, immédiatement sous la peau (*V.* Anatomie, Squelette). Les anciens avoient trouvé une manière poétique de figurer leur écorché. Ils représentoient Marsyas dépouillé par le Scythe exécuteur des ordres d'Apollon. On voit un pareil Marsyas dans la villa Giustiniani.

Écoutes ; on appelle ainsi, dans les écoles publiques et dans les salles de spectacle, les tribunes à jalousie, où se tiennent les personnes qui ne veulent point être vues. *Voy.* Lanterne.

Écrevisse. Amphitrite, comme la mer personnifiée, Océanus, et même plusieurs divinités de fleuves, sont représentés avec des pattes ou pinces d'écrevisse, qui leur sortent du front comme des cornes. Océanus est figuré avec ces pattes d'ecrevisse sur deux pierres gravées du cabinet de Florence, et sur un bas-relief qui représente la chute de Phaéton, et qui a été publié par Winckelmann. On voit encore le fleuve Jourdain figuré avec ces attributs sur des monumens chrétiens publiés par Aringhi, Ciampini, etc.

Ecritoire. *Voyez* Theca Calamaria.

Écureuil. Le comte de Caylus a publié une jolie figure d'un écureuil assis, selon le mouvement naturel de cet animal, c'est-à-dire mangeant et dressé sur ses pattes de derrière.

Écuries. Bâtiment destiné à loger les chevaux. Dans les maisons d'une modique étendue, l'écurie qui en fait partie n'est qu'un local à rez-de-chaussée, donnant sur la cour, ainsi que les remises. Le bruit et la mauvaise odeur occasionnés par les écuries engagent les architectes à les éloigner le plus qu'il est possible des habitations. Dans les maisons spacieuses et dans les palais, on leur destine une cour particulière et un corps de bâtiment séparé. L'écurie simple est celle qui n'a qu'un rang de chevaux. L'écurie double a deux rangs de chevaux, avec un passage au milieu, ou avec deux passages lorsque les chevaux sont tête à tête. On observe que les écuries doivent être éclairées de manière que le jour frappe sur la croupe des chevaux. On comprend aussi sous le nom d'*écuries* les bâtimens qui font partie de leur ensemble dans les grands palais, et qui servent de logement aux écuyers, pages, officiers et ouvriers nécessaires aux équipages. Les grandes écuries de Versailles, construites sur les dessins de Jules-Hardouin Mansard, sont au nombre des plus beaux édifices de ce genre. Les écuries de Chantilly méritent encore d'être citées à ce sujet. Cette construction somptueuse a été commencée en 1709, et terminée en 1735 sur les dessins de M. Aubert, architecte du roi. C'est le seul monument de ce beau lieu qui ait été conservé.

Ecusson, diminutif d'*écu*. On se sert d'écussons, dans les armoiries, et comme décoration dans l'architecture. Les *clypei* et les *scuta* que les Romains attachoient et suspendoient dans leurs édifices, et dont Pline parle dans son trente-cinquième livre, ont sans doute donné origine à l'usage moderne des écussons. Par analogie, on a aussi appelé écusson en serrurerie, une petite plaque de fer qu'on met sur les portes des chambres, des armoires, etc. vis-à-vis des serrures, et au travers de laquelle entre la clef. Quelques bons sculpteurs ont exécuté des écussons d'armoiries, et sur-tout avec des supports. On citoit l'écusson de la ville de Marseille par Pujet, comme un des plus beaux ouvrages de ce genre.

Édifice ; ce mot est employé ordinairement dans un sens plus relevé que bâtiment, qui se dit de constructions ordinaires, tandis qu'édifice désigne une construction qui sert de monument ; c'est pour indiquer cette acception qu'on les appelle fréquemment *édifices pu-*

blics. Le caractère des édifices publics ne consiste pas nécessairement dans une destination publique. On appelle ainsi, soit ceux qui sont faits aux dépens du trésor public, soit ceux qui sont affectés à des usages publics, soit ceux qui s'élèvent au-dessus des formes, des proportions ou des convenances adoptées par l'usage pour le plus grand nombre des particuliers. Les édifices publics doivent se distinguer par leur solidité, parce que les monumens qu'un gouvernement élève deviennent en quelque sorte la mesure de sa puissance et de son génie. Il convient d'après cela d'employer dans ces constructions les plus beaux matériaux et les mieux choisis. Le caractère propre aux édifices publics ne résulte pas toujours d'une grande dépense, l'art sait souvent suppléer à la dépense, par une magnificence qui n'est pas dispendieuse, c'est-à-dire, par celle du goût. L'école de médecine à Paris (*Voy*. École) est un édifice de peu d'étendue, et qui ne comportoit pas une grande dépense; cependant l'architecte est parvenu à lui donner une grande importance, et peu de monumens, même les plus grands, ont plus que lui l'air et l'apparence somptueuse d'*édifice public*.

De tous les peuples, les Romains ont donné le plus de grandeur, de richesse et de magnificence à leurs édifices publics; c'est qu'ils avoient à leur disposition des moyens qui manquent aux peuples modernes, ce qui a souvent été la cause que ceux qui se sont proposé à cet égard les Romains pour modèles, ont bien conçu de vastes projets, mais n'ont pas pu les exécuter. Les Romains remplissoient toutes leurs provinces conquises d'un grand nombre d'édifices publics. Il entroit beaucoup de politique dans le projet de leurs bâtimens; c'étoit pour entretenir leurs troupes dans l'habitude du travail, pour occuper leurs esclaves, pour captiver leurs nouveaux sujets, que les Romains ornoient les villes et les pays soumis, en y faisant élever des temples, des théâtres et des portiques. S'ils formoient des ports, des chemins, des aqueducs, c'étoit pour encourager et pour faciliter le commerce.

Les causes qui, chez différens peuples et dans des temps divers, ont produit les très-grands édifices, qui sont tant admirés, font voir facilement que presque tous sont dûs à une réunion de circonstances rares qui ne sont pas dans le cours habituel des événemens. Les Ægyptiens et presque tous les anciens peuples condamnoient à l'esclavage leurs prisonniers de guerre, et même quelquefois des peuples entiers qu'ils avoient subjugués par la force des armes. Ces esclaves devenoient des manœuvres, et c'est par eux qu'ils faisoient exécuter les énormes monumens qui nous étonnent encore après tant de siècles. Le temple d'Ephèse avoit été bâti par une contribution des républiques et des rois de l'Asie, à-peu-près comme Saint-Pierre de Rome le fut en grande partie des deniers de la chretienté. Les plus beaux et les plus grands monumens d'Athènes furent construits par Périclès, des deniers, non de l'Attique, mais de toute la Grèce, lorsqu'après l'invasion des Perses, instruits par les dangers qu'ils avoient courus, les Grecs confièrent à Athènes la défense commune, et lui payèrent des contributions que l'habile trésorier savoit faire tourner au profit de sa ville.

La grandeur fait sans doute une partie de la beauté de l'architecture, mais le gigantesque est plutôt nuisible à l'art. C'est le beau sur-tout qui doit faire le prix des édifices publics. Les monumens de Périclès étoient recommandables, moins par leur grandeur ou leur richesse, que par leur beauté et une certaine grace qui leur étoit particulière. La ma-

gnificence des édifices publics peut dépendre de leur goût, plus encore que de leur somptuosité ; mais leur effet tient aussi beaucoup, soit à l'observance du caractère qui leur est propre, soit à une certaine bienséance d'architecture, qui résulte plus des mœurs des peuples, que des préceptes de l'art.

Effet. La signification propre et première de ce mot est *le produit d'une cause*. Dans les ouvrages de l'art on l'emploie pour désigner l'apparence qui résulte de ces ouvrages ; il se prend alors en bonne ou mauvaise part, on dit : *ce tableau est d'un bel effet, cette lumière est d'un effet trop dur*. Effet, sans épithète ou adjectif, se prend toujours en bonne part. On dit ainsi d'un tableau qu'il fait de l'effet, qu'il a de l'effet. Pour celui qui considère un ouvrage de peinture, l'effet est la sensation ou le sentiment que cet ouvrage lui cause ; pour l'artiste, l'effet est ce qui doit résulter des différentes parties de l'art qu'il exerce. L'effet du dessin est d'imiter les formes ; celui de la couleur de donner à chaque objet la nuance qui le distingue des autres ; le clair-obscur imite les effets de la lumière, etc. La réunion de ces différens effets particuliers produit une impression qu'on nomme l'*effet du tout ensemble*. Pour conduire un tableau à un effet juste et général, à une unité d'effet, il faut que toutes ses parties tendent à un seul point, qui doit être fixé par l'invention, parce que c'est elle qui agit la première dans l'esprit du peintre, lorsqu'il médite un ouvrage, parce que c'est elle qui a créé tous les genres de peindre, et qui les reproduit ; il lui appartient donc de décider de l'*effet* qui doit résulter de chacun de ces genres.

L'effet du tableau d'histoire consiste dans l'expression exacte des actions et des passions ; celui du portrait, dans la ressemblance des traits ; celui du paysage, dans la représentation des sites ; et celui d'une peinture de marine, dans celle des eaux. Dans chacune des parties de l'art de peindre, on entend plus particulièrement par le mot *effet*, lorsqu'il n'est pas accompagné d'une épithète, une expression juste, grande, majestueuse, forte. Ainsi l'effet dans un dessin, est un contour hardi qui exprime sensiblement des formes que l'artiste connoît parfaitement, et qu'il ne fait souvent qu'indiquer habilement. La liberté, la confiance avec laquelle il rappelle leur place, leur figure, leur proportion, leur apparence éclairée ou colorée font dire que c'est un dessin d'effet. L'effet, en parlant du coloris, est celui qui porte l'imitation des couleurs locales à un point de perfection capable de faire une illusion prompte et sensible. La couleur locale, ou la couleur propre et distinctive de chaque objet, a dans la nature, quand la lumière est favorable, une force et une valeur que l'art a beaucoup de peine à imiter. L'artiste peut rendre plus frappant l'effet de la couleur, par la disposition des lumières (*V.* Couleur) ; mais il risque alors de produire des effets plutôt singuliers qu'agréables. Un tableau, au reste, qui offre un effet général, produit sur tout le monde une sensation intéressante. L'excès des détails est un obstacle à l'effet pittoresque, cependant il ne faut pas en conclure qu'il faut les supprimer indistinctement ; l'artiste doit seulement s'attacher à choisir ceux qui sont essentiels ou favorables pour établir, ou pour rendre plus frappant le caractère qui doit dominer.

L'architecture a comme les autres arts du dessin son genre d'*effet*, sa manière de produire de l'*effet*, c'est-à-dire, cette qualité qui a cela de particulier de donner du ressort aux autres qualités, de les faire briller, et d'attirer l'œil du spectateur par quelque chose de piquant,

L'art de produire de l'effet en architecture consiste dans la meilleure manière de combiner ces différentes parties, de façon à arrêter agréablement la vue, de profiter habilement des contrastes qui sont produits par les ombres et les clairs. Une masse uniforme, sans aucun vide et sans aucune saillie, ne produit aucun *effet* : l'aspect prolongé pendant quelque temps d'un mur lisse, d'une pyramide, et en général d'une construction qui dit tout du premier coup d'œil, seroit extrêmement pénible, tandis que celui qui habiteroit vis-à-vis la colonnade de S. Pierre, le portique du Panthéon, le péristyle du Louvre, ou un ouvrage semblable, pourroit tous les jours faire des observations nouvelles, et même après plusieurs années, s'appercevroit encore qu'il n'a pas tout vu, ou qu'il n'a pas bien vu encore tout ce qu'il y a à y voir.

L'effet tient à la *disposition* et à l'*exécution*. L'effet produit par la disposition résulte de l'emploi des colonnes. C'est ce qu'on apperçoit à la différence des impressions que nous fait éprouver une façade en pilastres, ou une façade en colonnes éloignées du mur, parce qu'alors les effets de lumière que la profondeur d'un portique nous présente, augmentent cette impression.

L'effet qui dépend de l'exécution est celui que l'on peut le moins deviner d'après les dessins des architectes, et celui sur lequel ils se trompent le plus souvent. Quelques architectes se sont imaginés à tort que pour faire produire de l'effet aux membres de l'architecture, ainsi qu'aux ornemens, il falloit leur donner quelque chose de matériel, de saillant et de raboteux. Les ouvrages des Grecs sont le meilleur guide qu'on puisse choisir, et le meilleur correctif à cette sorte d'abus. Il n'y a pas d'architecture plus faite à l'effet et pour l'effet que celle des temples doriques grecs. Il n'y en a pas où la modinature ait été prononcée avec plus d'énergie, où les profils soient plus saillans et plus hardis. Les formes graves et les formes légères s'y balancent cependant d'une manière très-harmonieuse. Après une large moulure, vient ordinairement une délicate ; après une partie creuse et fouillée, vient une saillie foible et légère. Les membres de leurs chapiteaux ont une apparence massive ; des listels fins et déliés les marient à la colonne. La corniche des Grecs est toujours saillante, mais légère, et a beaucoup moins d'épaisseur que chez les modernes. Toutes les parties de ces masses d'un si grand *effet*, si on les examine de près, sont taillées avec pureté et sans prétention à faire de l'effet. Très-souvent quand les modernes ont voulu faire de l'effet, ils ont voulu que tout fût effet ; c'étoit le moyen qu'il n'y en eût nulle part. Quand les modernes ont fait du colossal en sculpture, ils se sont crus obligés à charger tous les contours et toutes les saillies, et ils ont fait des cavernes pour les yeux, la bouche et les narines. Quand on voit une tête colossale antique, on ne voit autre chose qu'une tête grossie dans un miroir concave. Les différens décorateurs qui se sont succédés dans l'église de S. Pierre à Rome, sont tombés dans cette exagération d'*effet* donné aux ornemens des archivoltes. C'est une fausse maxime que de donner aux ornemens tant de saillie, pour faire de l'effet. Des ornemens légers, méplats et de bas-relief en font davantage, lorsqu'ils sont traités purement, et se détachent sur des fonds lisses. Au reste, l'ornement qui doit figurer loin de l'œil, doit être traité avec hardiesse et franchise, cela n'exclut ni la pureté ni la finesse ; ainsi qu'on le voit par plusieurs restes de l'antiquité qui nous fournissent de nombreux et de beaux modèles en ce genre.

L'effet dans les arts, comme on l'a déjà observé plus haut, consiste nécessairement dans un certain milieu gardé entre deux extrêmes, et c'est à cet égard que les modernes sont très-souvent tombés dans des méprises. Toutes les manières de voir la nature et de l'imiter ayant été usées, les artistes modernes se sont jetés dans ce qu'on appeloit la manière de l'effet. La connoissance plus étendue et l'étude de l'antique ont ramené tous les arts à une marche plus simple. L'effet n'est plus l objet exclusif et privilégié de toutes les études, et les artistes ont même souvent donné dans l'excès opposé.

L'effet considéré en architecture comme le résultat des sensations que l'ensemble et les parties d'un édifice doivent produire sur l'ame et sur les yeux, est difficile à présumer et à apprécier sur de simples projets dessinés. Rien de plus trompeur que la simple délinéation que les architectes font de leurs monumens, même avec le secours du lavis qui en détermine les ombres. Il faut à l'artiste une grande expérience de l'effet pour se juger sur le papier, et cette expérience ne sauroit jamais suppléer au sens de la vue. Aussi dans les monumens de quelqu'importance, les architectes font de leurs édifices un petit modèle en relief qui leur rend compte du jeu de la lumière, des rapports que les diverses saillies ont entre elles et avec le reste du monument. Lorsque Michel-Ange fut chargé par Paul III de terminer le palais Farnèse, dont Sangallo avoit achevé l'extérieur jusqu'à la hauteur de l'entablement, il ne se contenta pas de faire un modèle en petit de son entablement; il en fit exécuter, sur l'angle du palais même, un modèle de la grandeur qu'il devoit avoir. Sans doute on ne peut pas opérer ainsi dans tous les édifices et pour toutes les parties, mais il en est de certaines, et les couronnemens ou entablemens sont de ce nombre, dans lesquelles l'épreuve d'un petit modèle est encore insuffisante pour s'assurer de leur bon et juste effet. C'est à ce défaut d'épreuve semblable qu'on doit rapporter ces profils froids et mesquins, ces corniches de bas-relief, que la routine des constructeurs exécute journellement d'après la routine des dessinateurs. Il faut consulter sur l'effet en architecture, l'article Effet, dans l'excellent *Dictionnaire d'architecture* de M. Quatremère de Quincy, d'où cet article est tiré, et Leroy, *Histoire de la disposition et des formes différentes des temples des chrétiens.*

L'effet en musique est une impression agréable et forte que produit une excellente musique sur l'oreille et l'esprit des écoutans: le seul mot effet signifie en musique un grand et bel effet. C'est le défaut des mauvais compositeurs et de tous les commençans, d'entasser parties sur parties, instrumens sur instrumens pour trouver l'effet qui les fuit; sur les partitions des grands maîtres, l'œil du musicien exercé trouvera facilement des effets sublimes et ravissans.

Effets aériens. *Voy.* Air.

Effumer, Efumer, terme rarement employé, qui signifie peindre un objet légèrement, rendre certains objets moins sensibles, les prononcer moins pour qu'ils appellent moins la vue. C'est ainsi qu'on dit: Il faut effumer cette partie, ce contour, etc.

Egal; nom donné par les Grecs, au système d'Aristoxène, parce que cet auteur divisoit généralement chacun de ses tétrachordes en trente parties égales, dont il assignoit ensuite un certain nombre à chacune des trois divisions du tétrachorde, selon le genre et l'espèce du genre qu'il vouloit établir. *Voyez* Genre, Système.

ÉGALITÉ D'ESPRIT. Winckelmann, dans son *Essai sur l'Allégorie*, propose d'exprimer l'égalité d'esprit dans la mauvaise fortune, par un masque comique et tragique, dans la main d'une personne à laquelle on attribue cette qualité.

EGERSIS; ce mot qui signifie *réveil*, étoit employé chez les Grecs pour désigner une chanson pour le lever des nouvelles mariées.

ÉGIDE ou ÆGIDE. Ce nom vient du mot *Aïx* (chèvre). C'étoit primitivement une peau de chèvre, dont on se couvroit la poitrine et les épaules pour se garantir dans les combats; ou qu'on entortilloit autour de son bras gauche pour parer les coups de son ennemi. Plusieurs monumens attestent l'antiquité de cette ancienne manière de se défendre. Homère n'avoit point une autre idée de l'égide qu'il donne à Jupiter comme arme défensive et même offensive. Tout ce que les dieux avoient de commun avec les mortels, devoit posséder quelque propriété particulière et surnaturelle. Le sang qui couloit de leur blessure, étoit l'*ichor;* leur boisson étoit le *nectar;* leur nourriture l'*ambrosie:* l'égide de Jupiter devoit également avoir des dons particuliers. Ce poëte qui a personnifié les effets que produisent les armes qu'il donne à ses héros et la parure dont il orne ses déesses; qui a mis dans la ceinture de Vénus les charmes les plus séduisans, l'amour, le tendre desir, les aimables entretiens et les doux propos qui dérobent en secret le cœur du plus sage; qui sur le bouclier d'Agamemnon a placé l'épouvante et l'effroi, devoit naturellement ajouter à l'égide de Jupiter la force, la terreur, la discorde et les alarmes; et comme ces puissances intellectuelles ne peuvent frapper les yeux, afin que l'arme du plus puissant des dieux inspirât l'épouvante, il a mis au milieu la tête de l'effroyable Gorgone, et autour, des serpens entrelacés. Telle est l'arme redoutable qui mérite à Jupiter le nom d'*Ægiochus*, c'est-à-dire qui agite l'ægide; parce que le seul mouvement de cette égide fait trembler les coupables. On voit par-là qu'Homère a réuni pour former cette armure tout ce qui, dans les idées de son temps, pouvoit paroître le plus effroyable; une peau velue, hérissée de poils sur les bords, ayant au milieu une tête épouvantable, et autour, des serpens. C'est ainsi qu'il décrit l'égide, lorsque Minerve descend dans le camp des Grecs pour les exciter à combattre, et les dissuader du dessein honteux qu'ils ont conçu d'abandonner Troie et de fuir: elle porte une égide précieuse, indestructible et éternelle, avec une frange composée de cent touffes d'or bien tissues, dont chacune vaut cent bœufs.

L'usage féroce de couper la tête aux ennemis tués dans le combat ou de la scalper, existoit parmi beaucoup de nations barbares, et entre autres parmi les Gaulois. Cet usage se rencontre quelquefois même parmi les Grecs. Nous voyons dans l'Iliade, Diomède couper la tête à Dolon. Chez les peuples barbares, cette tête se portoit comme une marque de triomphe, ainsi que cela se pratique encore chez quelques nations sauvages de l'Amérique septentrionale. On fixoit cette tête ou ce scalp sur son bouclier. Quelque aventurier grec, revenant de l'Occident, en aura rapporté cet usage; et dans les temps suivans on aura imité une tête en métal pour la placer sur le bouclier. On voit sur les vases de la seconde collection d'Hamilton, un large bouclier, au milieu duquel est une tête humaine qui n'a rien de commun avec les Gorgones. Dans la suite on plaça au milieu de l'égide la tête de la Gorgone, et cette invention reçue par les Athéniens fut attribuée à Minerve, qui avoit voulu rendre ainsi l'égide plus re-

doutable. Cette tête fut placée, dans des temps plus modernes, sur le poitrail de la cuirasse.

Homère, en décrivant l'égide, ne dit point qu'elle fut couverte d'écailles; c'est seulement une peau au milieu de laquelle est la tête de la Gorgone entourée de serpens. Les écailles paroissent donc une addition postérieure, elles donnent plus d'effet à cette armure, et présentent une plus grande idée de résistance. Virgile n'a pas manqué de parler des écailles, en décrivant l'égide que forgent les cyclopes dans les profondeurs de l'Ætna. « Ils polissent à l'envi, dit-il, les écailles » d'or et d'argent de l'épouvantable » égide, arme de Pallas en fureur » et les serpens entrelacés, et la tête » même de la Gorgone, qui, placée » sur la poitrine de la déesse, lance » des regards menaçans ». Le poète romain se contente de cet ornement: il n'associe point, comme Homère, à des êtres inanimés, des choses fantastiques; cela n'eût pas été conforme au goût plus délicat de son temps.

L'égide n'étoit donc primitivement qu'une peau de chèvre, appelée en grec *aix*. Beaucoup de fables grecques ne doivent leur origine qu'à la double acception d'un mot; il a fallu nécessairement, pour ennoblir encore cette arme, trouver une origine plus noble à la peau dont elle étoit formée, en réciter des faits qui la distinguassent d'une peau de chèvre ordinaire. C'est Diodore de Sicile qui nous raconte le premier l'histoire d'Ægis. *Voy*. le *Dictionnaire Mythologique* au mot Ægis.

Cette armure n'étoit donc d'abord qu'une arme défensive, une peau entortillée autour du bras ou placée sur la poitrine. C'étoit un nom générique, elle n'étoit pas particulière à Jupiter. Apollon, dans l'Iliade, marche à la tête des Grecs: « ses épaules » sont couvertes d'une chlamyde de » nuages; il conduit au combat les » peuples qui suivent l'égide impé» tueuse ». Lorsqu'Achille doit traîner autour des murs de Troie le corps d'Hector, la pitié d'Apollon veille encore sur cette froide dépouille: il le couvre d'une égide d'or. Les Poëtes ont ensuite attribué exclusivement l'égide à Minerve et à Jupiter. Lorsque quelqu'autre divinité la porte, ce n'est plus qu'une idée allégorique. C'est ainsi que, dans le temple de Jupiter à Olympie, il y avoit une statue de la Victoire qui portoit un bouclier d'or, sur lequel on voyoit l'égide et la Gorgone, parce que la victoire vient de Jupiter. C'est encore comme une suite de la protection accordée à Rome par Jupiter et par Minerve, que, sur un beau médaillon, Rome porte l'égide; et Prudence, poëte chrétien, décrit aussi Rome couverte de l'égide. L'égide a passé des dieux aux héros, aux guerriers et aux empereurs. Sur un beau camée de la Bibliothèque nationale que j'ai publié, Ulysse est couvert de l'égide, symbole de la protection que Minerve lui accorde. Cette allégorie de la protection que les dieux accordoient aux héros, devint une espèce d'amulette, sur-tout à cause de la tête de la Gorgone, qui avoit, disoit-on, la vertu d'éloigner les maléfices. C'est pourquoi quelques empereurs, sans porter l'égide proprement dite, ont une tête de Gorgone au milieu de la poitrine sur la *lorica*; c'est ce qui a fait dire à Servius, que l'égide se nomme *lorica* quand elle est portée par les mortels. L'égide ne se voit au bras que sur une intaille du cabinet de l'empereur de Russie, où Nisus a représenté Jupiter Axur, c'est-à-dire, sans barbe. Jupiter porte ordinairement l'égide sur l'épaule gauche, comme dans le beau camée du cabinet national, qui représente Jupiter Ægiochus. L'égide sur les genoux, comme la porte Tibère dans le grand camée du même cabinet, indique la paix et le repos

donnés au monde. Minerve a le plus souvent l'égide sur la poitrine.

EGLISE; ce mot dérivé d'un mot grec qui signifie *assemblée*, désigne un lieu d'assemblée des chrétiens pour exercer leur culte. L'étymologie du mot indique déjà la différence caractéristique qui existe entre les églises des chrétiens et les temples des païens. Les premiers admettant dans leur intérieur le concours du peuple que les seconds ne recevoient que sous leurs péristyles ou dans leurs enceintes accessoires, la forme et la disposition des uns n'a plus eu que des rapports très-imparfaits avec la forme et la disposition des autres.

C'est en général la destination d'un édifice qui doit guider l'architecte dans l'invention et la disposition de son plan et des ornemens. Comme les églises sont aujourd'hui des édifices publics dont l'usage est assez habituel, elles méritent sans doute l'attention des architectes. L'usage principal de quelques églises, par exemple de celles des Protestans, est d'y entendre des discours religieux; d'autres, et telles sont les églises les plus magnifiques et les plus vastes de la religion catholique, sont principalement destinées à la célébration des cérémonies du culte, et les sermons sacrés n'y sont que des accessoires. Ces deux destinations étant très-différentes l'une de l'autre, il seroit très-inconsidéré de la part d'un architecte, de vouloir suivre les mêmes principes dans la construction de ces deux sortes d'édifices.

L'intérieur des églises destinées principalement à la célébration des cérémonies religieuses, contient ordinairement quatre parties; le porche, la nef, les bas-côtés et le chœur. La *nef* est la partie la plus vaste dans laquelle le peuple se rassemble pour assister aux cérémonies du culte. Les *bas-côtés* sont des galeries ou promenoirs qui entourent la nef et dont le but est de faciliter de tous les côtés l'accès de la nef. Le *chœur* est l'endroit où les ministres du culte célèbrent les cérémonies religieuses; il est élevé de quelques degrés au-dessus du niveau de la nef, pour que le peuple rassemblé dans celle-ci puisse l'appercevoir. Le *porche* est une place à l'entrée de l'église, pour que les portes ne donnent pas immédiatement sur la voie publique. *V.* ces mots.

L'autel est placé le plus convenablement, à la partie antérieure du chœur, en face et près de la nef. On donne au chœur une forme ovale dans le fond, et une voûte particulière, parce que c'est là que se trouvent ceux qui sont destinés à chanter les hymnes sacrés et d'autres chants religieux. Il faut donc que l'architecte construise le chœur d'après les loix de l'acoustique, c'est-à-dire, de la science qui apprend à bâtir un édifice, de sorte que les sons s'y répandent de la meilleure manière. Ce qui est chanté dans le chœur doit être entendu et compris, dans toutes les parties de la nef, facilement, distinctement et sans qu'il y ait d'écho qui embrouille les sons.

A côté du chœur, il y a encore quelques autres divisions, dont l'une est appelée la *sacristie*; elle est destinée à y serrer les vases, les ustensiles, les vêtemens qui servent à la célébration du culte; c'est encore dans cet endroit que les ministres du culte se revêtent des habits pontificaux (*Voy.* SACRISTIE). L'autre division peut servir pour y pratiquer les escaliers par lesquels on monte sur la tour et dans les parties élevées de l'église. La nef a ordinairement sa voûte particulière, posée sur un entablement supporté par des piliers ou des colonnes. *Voy.* NEF.

La grandeur et une pompe majestueuse doivent dominer évidemment dans une pareille église, dans

toute la distribution intérieure autant que dans les ornemens. Il n'y a pas d'ouvrage d'architecture, où l'architecte ait autant besoin d'un goût grand et élevé que dans la construction d'une église. Au premier regard elle doit remplir de vénération les assistans. Il ne doit pas y avoir de ces petits ornemens qui détournent l'œil de l'ensemble, ni du brillant qui ne fait qu'éblouir. La simplicité réunie à la grandeur, tel est le caractère de l'église d'une construction parfaite. C'est pourquoi des peintures détachées et dispersées dans différens endroits de l'église ne sont pas conformes au bon goût. Ce qui convient mieux et de préférence, c'est une grande fresque qui couvre tout le plafond ou toute la voûte de la nef; et si l'on vouloit y placer encore d'autres peintures isolées, elles devroient être mises en rapport avec la grande peinture, et en être des parties, ce qu'il est toujours possible de faire. Toutes les images isolées, qui n'ont aucun rapport à l'ensemble, quelque fréquentes qu'elles soient dans les églises, sont contre le bon et véritable goût, qui doit dominer dans un pareil édifice. L'observation suivante servira à expliquer davantage ce qu'on vient de dire. Dans une des églises de Bruxelles, on voit adossée contre chaque pilier de la nef la statue d'un saint. Ces statues sont grandes et en bonne proportion avec l'ensemble du bâtiment; mais on peut dire qu'elles ne contribuent en aucune manière à l'effet de l'ensemble, parce que l'une est tournée vers l'autel, l'autre devant elle, la troisième vers le porche, etc. Rien n'auroit été cependant plus facile que de donner à ces statues un certain rapport avec l'ensemble de l'édifice. On auroit pu les figurer dans différentes attitudes d'adoration, et tournées vers le maître-autel, comme pour donner au peuple l'exemple de l'adoration; la variété des attitudes auroit été indiquée par le caractère particulier de chaque personnage. Des ornemens de ce genre servent à augmenter l'impression de l'ensemble, et sont conformes au véritable but de l'art.

Il est très-ordinaire de voir le long des bas-côtés des églises cathédrales, différentes petites chapelles, dont chacune a un petit autel particulier. Quelque commun que soit cet usage, on peut dire que sous le rapport de l'art, c'est un abus que les architectes devroient s'efforcer d'abolir. Il est en effet évident que ces petites chapelles détruisent l'unité de l'ensemble, et que pour des cérémonies religieuses moins solennelles, ou qui n'ont lieu qu'à de certaines occasions, et auxquelles n'assistent que peu de personnes, on devroit construire de petits édifices particuliers.

Ces observations feront voir à ceux qui ont à construire de pareilles églises, combien il est essentiel de considérer toujours le véritable but de chaque chose. Cette partie de l'art manque encore d'une bonne critique, qui puisse guider l'architecte sur le bon chemin. Dès qu'on agit arbitrairement, on risque de faire des opérations absurdes.

Les églises du culte protestant exigent une autre disposition. Elles peuvent se passer de chœur, et on peut le remplacer par une place un peu élevée à l'extrémité de la nef, où les ministres du culte puissent être vus de l'assemblée entière pendant les cérémonies religieuses qui dans ce culte sont en petit nombre et se font avec moins de pompe. Dans ces églises on peut encore supprimer les bas-côtés, parce qu'ordinairement l'assemblée est entièrement réunie avant le commencement du service divin. Ces bas-côtés cependant n'ont pas d'inconvénient lorsqu'on s'en sert comme de promenoirs ou d'allées, et non pas au même usage que la nef, c'est-

à-dire, pour y placer une partie des assistans; en effet il n'est pas naturel ni conforme au but que l'architecte d'un pareil édifice doit se proposer, de placer les assistans dans des endroits où ils ne peuvent point voir le prédicateur ni les autres ministres du culte lorsqu'ils sont dans l'exercice de quelqu'autre fonction religieuse. Le nombre des églises où se trouvent ces défauts n'est pas peu considérable, ce qui prouve combien on est encore éloigné d'avoir sur ce point de l'architecture des principes sûrs.

Le point le plus essentiel dans la distribution d'une église du culte protestant, est que le prédicateur soit vu, autant qu'il est possible, de face, et bien compris par chacun des assistans. La forme ovale est la plus avantageuse pour ce but. Un parallélogramme qui n'est pas trop alongé peut encore servir à cet effet, lorsqu'on adosse la chaire contre l'un des côtés étroits.

Pour gagner dans ces églises plus de place, on est dans l'usage de construire des galeries ouvertes, ou tribunes au-dessus des bas-côtés; cette disposition est nécessaire toutes les fois que le nombre des auditeurs excède le nombre de mille; car une nef assez vaste pour pouvoir contenir un plus grand auditoire, n'offriroit pas à chacun des assistans l'avantage de bien entendre le prédicateur.

Les églises qui sont destinées principalement à la prédication, n'exigent point de magnificence dans leur intérieur, du moins point de richesse qui ne feroit que détourner l'attention. Une noble simplicité et les ornemens essentiels de l'architecture doivent alors suffire à l'architecte. Un point essentiel est que ces églises soient bien éclairées de tous les côtés, à l'exception de celui où se trouve la chaire, afin que les auditeurs qui doivent pouvoir fixer le prédicateur, ne soient pas éblouis par les fenêtres placées de ce côté. Mais l'architecte doit avoir soin que la lumière frappe la chaire, et qu'elle soit convenablement éclairée. Tout ce qui se trouve dans l'intérieur doit se bien présenter et ne pas choquer un homme de goût. Le plafond et les murs ne devroient pas être blancs, parce que cette couleur éblouit les yeux. Une légère teinte verdâtre ou rougeâtre seroit sans doute plus convenable. Par-tout on doit remarquer la plus grande propreté et un travail net et agréable.

A l'extérieur, une église doit montrer au premier coup d'œil de la grandeur et de la dignité; de grandes parties; rien de surchargé; aucun de ces petits ornemens des habitations ordinaires; son portail doit se distinguer plutôt par sa simplicité que par des ornemens outrés. Les tours, lorsqu'elles sont d'une belle proportion, donnent aux églises une bonne apparence. Les coupoles font encore un meilleur effet. Les clochers très-élevés, étroits, et pointus en aiguilles sont des restes du mauvais goût arabe. Des tours rondes de médiocre élévation et surmontées d'une coupole, font un meilleur effet.

Dans les beaux temps de l'art, les Grecs ont regardé l'ordre ionique comme le plus convenable pour les temples de leurs divinités; il convient aussi le mieux pour nos églises. L'ordre dorique cependant n'est pas à rejeter absolument: mais l'architecte qui s'aviseroit d'orner les métopes de la frise, de vases de sacrifices, de bucranes et d'ægicranes, tomberoit dans une pédanterie ridicule; car ce qui convenoit très-bien à un temple païen, peut paroître déplacé dans une église chrétienne.

Toutes les églises devroient être bâties sur des places libres. Il n'y a que les églises des couvens qui font exception à cet égard, et qui néces-

sairement doivent tenir à l'édifice du monastère.

Les premiers chrétiens célébroient dans des souterrains, des lieux cachés, les cérémonies de leur religion. Constantin les tira de ces retraites affreuses, et on leur abandonna quelques-uns de ces édifices appelés basiliques où les anciens rendoient la justice; ils en imitèrent ensuite la forme dans les premières églises qu'ils bâtirent: la première fut construite à Rome en 326 par Constantin. De-là plusieurs églises ont reçu le nom de BASILIQUES. (*Voyez* ce mot, et BASILIQUE CHRÉTIENNE). Le siége de l'empire ayant été transféré à Constantinople, on imita d'abord dans la construction de l'église de Sainte-Sophie l'ancienne basilique de Saint-Pierre. Cette église fut rebâtie par Constantius, détruite et réparée sous Arcadius, brûlée sous Honorius et rétablie par Arcadius le Jeune. Elle fut réduite en cendres sous Justinien, qui la rebâtit comme on la voit aujourd'hui; et ce fut alors qu'on fit la découverte des coupoles sur pendentifs. L'église de S.-Marc à Venise fut faite à l'imitation de celle de Sainte-Sophie; alors le goût des coupoles commença à s'introduire en Italie. (*Voyez* THOLUS, DÔME, COUPOLE, TEMPLE ROND.) Mais le goût gothique et sarracénique prévalut ensuite. *Voyez* ARCHITECTURE GOTHIQUE, SARRACÉNIQUE, MODERNE, CATHÉDRALES.

Les plus grandes, les plus belles et magnifiques églises sont celle de Saint-Pierre à Rome, et celle de Saint-Paul à Londres. L'une et l'autre sont du nombre des ouvrages les plus importans d'architecture qui jamais aient été entrepris. Le jésuite *Bonanni* a écrit une Histoire particulière de l'église de S.-Pierre (*Historia Templi Vaticani;* Rom. 1700, in-fol.). L'ensemble de cet édifice étonnant est composé de l'église même, et d'une avant-cour ou place ovale, qui y tient, et qui a 400 pas de longueur sur 180 de largeur. Cette place est renfermée dans deux péristyles couverts, composés de 320 colonnes. Le toit qui couvre ces deux péristyles est plat, et orné de 86 statues de saints, plus que le double de grandeur naturelle. Au milieu de la place, en face de l'entrée principale de l'église, se trouve le célèbre *obélisque de Sésostris*, que l'empereur Caligula avoit fait apporter d'Egypte à Rome, et que, dans les temps modernes, le pape Sixte v fit mettre dans cette place par le célèbre architecte Fontana. Pline, dans le quarantième chapitre du seizième livre de son Histoire naturelle, donne la description du vaisseau sur lequel il fut apporté à Rome. Cet obélisque est de granit et d'un seul morceau, haut de 80 pieds, sans le piédestal, qui a 32 pieds de hauteur.

L'église elle-même est bâtie en forme de croix; sa longueur, les murs compris, est de 970 palmes romaines ou 666 ⅔ pieds de Paris. La largeur de la voûte qui couvre la nef est de 125 palmes; et la largeur entière d'une aile de l'église, les murs compris, est de 414 palmes. Au-dessus du milieu s'élève une coupole, construite par les architectes *della Porta* et *Fontana*, d'après les dessins de Michel-Ange. A l'entrée principale il y a un porche, long de 314 et large de 60 palmes.

L'architecte Bramante commença cet édifice sous Jules II. Depuis ce tems, les plus grands maîtres de l'art, tels que Michel-Ange, Jules Sangallo, Giocondo, Raphael, Barozzi, Bernini, etc. s'en sont occupés. Fontana, qui a composé un ouvrage particulier sur cette église, pense que de son temps elle avoit déjà coûté plus de 80 millions de scudi. La beauté des peintures, statues et monumens qui en ornent l'intérieur, répond à la grandeur et à la magnificence de l'édifice.

Après Saint-Pierre de Rome, l'église de Saint-Paul à Londres est ce qu'il y a sur-tout de remarquable par sa grandeur. Toute sa longueur est de 500 pieds anglais : dans l'intérieur, sa hauteur, jusqu'à la coupole, est de 215 pieds, et en dehors, toute la hauteur jusqu'à la sommité de la lanterne placée sur la coupole est de 440 pieds. On peut consulter sur cette église : *la Description de la Cathédrale de Saint-Paul, tirée des Mémoires de Guill. Dugdale et de Christ. Wren ;* ainsi que l'ouvrage intitulé : *An historical Description of S. Paul's Cathedral ;* Londres, 1767, in-12.

Il existe beaucoup de dénominations sous lesquelles on désigne et on caractérise les *églises*. Les unes ont rapport aux usages religieux et à l'hiérarchie spirituelle qui les différencie ; les autres ont leur source dans la forme et la disposition architecturale de ces édifices.

Sous le premier rapport, on appelle : *Eglise pontificale*, celle du pape, comme celle de Saint Pierre de Rome. *Eglise patriarchale*, celle où il y a un patriarche, comme Saint-Marc de Venise. *Eglise métropolitaine*, celle où il y a un archevêque. *Eglise cathédrale* (*Voyez* CATHÉDRALE), celle où il y a un évêque. *Eglise collégiale*, celle qui est desservie par des chanoines. *Eglise paroissiale*, celle où il y a des fonts, et qui est desservie par un curé. *Eglise conventuelle*, celle d'un couvent.

Sous le second rapport, on appelle : *Eglise à bas-côtés*, celle qui a de chaque côté de la nef un simple rang de promenoirs ou une seule allée, en manière de galerie voûtée ; avec des chapelles en son pourtour : telles sont à Rome, la basilique de Sainte-Marie majeure, l'église de Saint-Ignace : à Paris, les églises modernes de Saint-Sulpice et de Saint-Roch. *Eglise à double bas-côtés*, celle qui a sa grande nef accompagnée de deux rangs de promenoirs ou galeries avec chapelles ; telles sont, pour le plus grand nombre, les grandes églises dites gothiques, comme celles d'Amiens, de Sens, d'Orléans ; telles sont Notre-Dame et S. Eustache à Paris : la basilique de S. Paul à Rome est aussi à deux rangs de bas-côtés. *Eglise en croix grecque*, celle dont la longueur de la croisée est égale à celle de la nef, c'est-à-dire qui se partage en quatre nefs égales, réunies dans leur point d'intersection par une voûte ; telle devoit être l'église de Saint-Pierre, d'après les plans de Michel-Ange. On la nomme ainsi, tant parce que son plan offre la figure que les Grecs donnent à leur croix, que parce que la plupart de leurs églises sont bâties de cette manière. *Eglise en croix latine*, celle dont le plan est formé sur la figure d'une croix latine, c'est-à-dire qui a un des côtés beaucoup plus long que les trois autres ; telle est l'église actuelle de Saint-Pierre de Rome, dont la nef a été alongée de deux arcades par Carlo Maderna. Telles sont la plupart des églises gothiques et modernes. *Eglise en rotonde*, celle dont le plan est circulaire, à l'imitation du Panthéon de Rome, ou de l'église de Saint-Bernard à Termini, faite d'une des salles circulaires des Thermes de Dioclétien ; tels sont le dôme de l'Assomption à Paris, l'église des Carmélites à Saint-Denis. *Eglise simple*, celle qui n'a que la nef et le chœur sans bas-côtés, comme celle de la Sainte-Chapelle à Paris, et la plupart des couvens de filles. *Eglise souterraine*, celle qui est construite au-dessous du rez-de-chaussée d'une autre église, et lui sert en quelque sorte de fondation. A l'église de Notre-Dame de Chartres, et à celle de Saint-Germain à Auxerre, il y a trois églises l'une sur l'autre. L'église de Saint-Pierre à Rome a une très-grande église souterraine qui règne sous le dôme, et s'étend jusqu'au tiers

de la grande nef. Une des meilleures parties du Panthéon de Paris destiné à être la nouvelle église de Sainte-Geneviève, tant pour la construction que pour le style et le caractère, est son église souterraine. (*V.* CRYPTES.) Les Italiens nomment *grottes* les églises souterraines. On appelle *église basse*, celle qui, sans être souterraine, se trouve bâtie sous une autre, et toutefois à rez-de-chaussée, comme à la Sainte-Chapelle à Paris.

Sur l'architecture des églises en général, on peut consulter le cinquième livre de l'*Architecture de* SERLIO; le quatrième livre de celle de PALLADIO; les sixième et septième chapitres du troisième volume du *Cours d'Architecture de* BLONDEL. *Elévation du portail, coupe, profil et plan d'une Eglise paroissiale*, par C. DUPUIS, in-fol. *Eglises et Autels*, par NEUFFORGE, in-fol. *Aigle ou Lutrin pour un Chœur d'église*, par DE LA FOSSE, in-fol. *Plan et Elévation d'un Chœur d'église*, par CORNEILLE, in-fol. *Nouveaux Dessins d'Autels et de Baldaquins*, par PINEAU, in-fol. *Divers Dessins pour Tabernacles, Autels, Epitaphes*, par RUDOLPH, in-fol. Un ouvrage allemand de SCHÜBLER, sur les ornemens des orgues et des chaires. Un autre du même sur les épitaphes; un ouvrage allemand de FÆSCH sur les *autels*.

Sur l'histoire de l'architecture d'église, on peut consulter les ouvrages suivans: *L'Histoire des Temples des Païens, des Juifs et des Chrétiens*, par l'abbé BALLET; Paris, 1760, in-12. *Histoire de la disposition et des formes différentes que les Chrétiens ont données à leurs Temples, depuis Constantin-le-Grand jusqu'à présent*; par M. LE ROI: Paris, 1764, in-8°. *Delle Basiliche antiche, e specialmente di quella di Vicenza dal C. Enea* ARNALDI; Vicenza, 1767, in-4°. avec figures. *Temples anciens et modernes, ou Observations historiques et critiques sur les monumens d'Architecture grecque et gothique*, par M. L. M. Londres, 1774, in-8°. On trouve des figures de temples et d'églises dans plusieurs ouvrages, entr'autres dans: *Antichità e Pregi delle Chiese Guastallese*.... del Padre Iren. AFFO; Parme, 1774, in-4°. etc. etc.

EGLISE (Musique d'). *Voyez* MUSIQUE D'EGLISE.

EGOUT; canal destiné à l'écoulement des eaux impures, et des immondices des villes, des manufactures, des hospices, ou d'autres établissemens publics. Les ouvrages les plus célèbres et les plus considérables en ce genre, sont les égoûts de l'ancienne Rome, connus sous le nom de cloaques (*Voy.* CLOAQUE). Les égoûts pratiqués sous les rues d'une ville, lorsqu'on peut leur donner une pente suffisante avec un débouché dans une grande rivière, et lorsqu'on peut y conduire un volume d'eau assez considérable pour les laver, et entraîner toutes les immondices, sont un des meilleurs moyens qu'on puisse employer pour entretenir la propreté et la salubrité des grandes villes. C'est ainsi que les égoûts étoient pratiqués à Rome. Il y a des égoûts souterrains, couverts d'une voûte; il y en a aussi qui sont découverts et qui n'exigent que des rigoles; d'autres pour lesquels il suffit de deux murs formant un canal dont le fond est pavé. Quand un égoût doit avoir plusieurs branches, il est à propos de commencer par celle qui doit le terminer à son embouchure, et de faire en remontant les principales branches où les autres aboutissent, afin que l'écoulement des eaux puisse avoir lieu à mesure de l'exécution. Le grand égoût de Paris, qui va se jeter dans la rivière près de la Pompe de Chaillot, est un ouvrage digne des Romains.

EGRATIGNÉE (MANIÈRE), es-

pèce de peinture monochrome ou de dessin, que les Italiens nomment en un seul mot *sgraffito* (*Voyez* ce mot). C'est un genre de peinture qui consiste dans la préparation d'un fond noir de stuc, sur lequel on applique un enduit blanc; et en ôtant cet enduit avec une pointe de fer, on découvre par hachures le noir qui fait les ombres; ce qui forme une espèce de clair-obscur, qui imite l'estampe. La plupart des fresques de Polydore de Caravage, sont dans cette manière, qui a beaucoup de force, et qui résiste davantage aux injures du temps; mais elle produit à la vue un effet dur et désagréable qui l'a fait abandonner. *Gravure égratignée* se dit d'une gravure faite d'une manière si timide, que le cuivre est plutôt égratigné que coupé.

Egratignures; nom donné aux intailles de Siries, parce que ce sont des traits à peine enfoncés.

Egypte, ou Ægypte; on ne voit point que les Ægyptiens aient représenté leur pays par aucun symbole sur les monumens. Comme ces monumens avoient rapport à leur pays seulement, et n'exprimoient rien de relatif aux autres contrées, ils n'avoient pas besoin de le caractériser par des symboles. Le génie allégorique des Grecs ne trouva point de difficultés pour désigner l'Ægypte par des symboles. Les productions du pays, les objets du culte, ceux de l'art, avoient un caractère si particulier, si différent de ce qu'on observoit chez les autres nations, qu'un seul dans une composition indiquoit que le sujet avoit quelque rapport à l'Ægypte. L'*hippopotame*, le *crocodile*, le *sphinx*, le *sistre*, le *lotus* (*Voyez* ces mots), sont les symboles par lesquels l'Ægypte est figurée le plus fréquemment sur les médailles romaines. Elle y est aussi personnifiée et représentée sous les traits d'une femme assise, tenant d'une main un sistre, et ayant auprès d'elle une corbeille remplie d'épis, et souvent une ibis. Quelquefois elle est figurée sous les traits d'un sphinx ailé, et ayant l'air d'une jeune vierge. Ces symboles, comme il a été observé plus haut, n'appartiennent pas aux Ægyptiens; ils ont été imaginés sur-tout par les Romains. Après la bataille d'Actium, qui soumit l'Ægypte à Auguste, on représenta sur ses médailles cette province, sous la figure d'un crocodile passant à gauche ou à droite, avec ces mots: Ægypto capta, l'*Ægypte vaincue*. Sur les médailles de Nîmes, on voit le crocodile attaché à un palmier; c'est le symbole de l'Ægypte vaincue par Auguste.

Egyptien. On appelle ainsi tout ce qui vient d'Ægypte, ou est dans le goût et le style ægyptien. Le mot pris substantivement désigne les habitans de l'Ægypte qui se distinguent sur les monumens par des formes particulières, et un costume qui les fait aisément reconnoître. (*Voy*. Sculpture, Style, etc.). La conformité de la face du grand sphinx avec celle du Nègre, a fait présumer à M. de Volney, que les premiers Ægyptiens devoient l'origine aux Æthiopiens. Cette conformité seroit même en rapport avec l'histoire, qui nous fait retrouver les premiers habitans de la Haute-Ægypte dans l'Æthiopie. Il faut avouer cependant qu'à l'exception du grand sphinx, aucun monument ægyptien ne nous rappelle les traits du Nègre. M. Blumenbach voit et reconnoît dans la face ægyptienne le mélange de la race æthiopienne et de la race indoux: le caractère de la forme des Ægyptiens, d'après les monumens, est d'avoir les oreilles placées très-haut, les lèvres épaisses, le ventre protubérant. *Voyez* Sculpture Ægyptienne.

Ce peuple a fait peu de progrès dans les arts; on peut en citer plusieurs causes; voici quelques-unes

des principales. 1°. Les Ægyptiens ne se distinguoient point par de belles formes. Les jambes des Ægyptiens étoient cambrées, le visage étoit alongé et peu saillant, comme celui des Æthiopiens. Les femmes avoient les hanches très-étroites, et la poitrine extrêmement forte. Il étoit donc très-naturel que les artistes ne voyant point de belles formes, ne prissent point d'idées saines sur la beauté. 2°. Les Ægyptiens étoient d'un caractère triste, d'un tempérament mélancolique. La musique et la gymnastique, qui faisoient partie des amusemens des Grecs, étoient défendues chez eux. 3°. Dans les temps où l'Ægypte existoit comme un état particulier, ce peuple n'avoit aucune liaison avec les nations étrangères ; ses artistes n'avoient donc point d'occasion de voir d'autres formes plus belles que celles qui étoient indigènes. Lorsqu'ils commencèrent à avoir des liaisons avec d'autres peuples, ils furent subjugués, et tellement opprimés, qu'il ne leur fut plus possible d'exécuter de grands monumens de l'art. 4°. L'attachement aux usages et aux mœurs anciennes, et à leur représentation, empêcha les artistes de faire des progrès dans leur art. Les objets qu'ils avoient à représenter étoient presque tous liés avec la religion ; dans les temps suivans même, les artistes furent donc encore obligés d'imiter toujours les modèles anciens grossièrement travaillés ; et lors même que leurs connoissances se furent perfectionnées, il ne leur fut point permis de s'éloigner des modèles anciens et consacrés par la religion. Il paroît que les artistes Ægyptiens ont assez prouvé qu'ils auroient pu exécuter des ouvrages meilleurs que ceux qui nous en restent, s'ils n'avoient pas été entravés par la religion, parce qu'on a quelques figures d'animaux très-bien exécutées par des artistes Ægyptiens ; mais dans les monumens qui représentent la figure humaine, ils ne se sont jamais élevés au-dessus de l'ancien modèle. Ce qui paroît démontrer que dans ces derniers ouvrages ils avoient moins de liberté que dans les figures d'animaux. 5°. La division en castes et par professions étoit aussi une des principales causes du peu de progrès que les Ægyptiens ont fait dans les arts. L'homme qui avoit les dispositions les plus décidées pour les arts, ne pouvoit s'y livrer s'il n'étoit pas originaire de la classe des artistes; et de même le fils d'un artiste étoit obligé de suivre la carrière de son père, quelque peu de disposition qu'il pût montrer pour cet état. 6°. Le peu d'estime dont les artistes jouissoient en Ægypte, étoit aussi un obstacle au progrès des arts. Les artistes y étoient comptés dans la dernière classe du peuple.

Le style ægyptien a un caractère qui lui est propre, et qui le distingue dans tous les arts qu'ils ont cultivés. Le pays a été peuplé par les Æthiopiens qui sont descendus des hauteurs de Sienne et d'Eléphantine, et la population s'augmentant s'est avancée dans le pays à mesure que la mer s'est retirée. On ignore d'où les Ægyptiens ont reçu leurs arts ; les Indiens ont beaucoup contribué à leur civilisation : mais rien n'indique qu'ils en aient reçu les arts utiles. Ils sont nés chez eux comme chez tous les autres peuples, du besoin, et les beaux-arts, comme nous l'avons dit, du goût naturel d'embellir le produit des arts mécaniques. Quant à l'histoire de l'art chez les Ægyptiens, Winckelmann a le premier cherché à la diviser en différentes périodes ou époques. (*V.* Epoques de l'art, Périodes et Histoire de l'art.) Il en assigne trois. 1. L'*ancienne*, jusqu'au règne de Cambyse, époque à laquelle l'Egypte fut soumise aux Perses. 2. La *moyenne*, pendant que les naturels cultivèrent la sculpture sous les Perses

et sous les Grecs. 3. La *moderne*, sous Hadrien et ses successeurs, lorsque le style d'imitation s'introduisit. M. CARLO FEA établit cinq périodes ; la 1re jusqu'à Sésostris, qui, dit-il, introduisit un nouveau style ; la 2e sous Sésostris, pendant l'espace de 24 ans. Il est facile de voir que la fixation de ces deux époques est chimérique ; la 3e de Sésostris à Psammetichus, qui accueillit les Grecs en Ægypte, ce qui influa sur les mœurs et le goût de la nation ; la 4e le style d'imitation à Rome ; la 5e au temps de Théodose-le-Grand, qui enleva les reliques. M. CARLO FEA pense que la plupart des monumens que l'on donne pour être du second style sont de cette époque.

L'histoire de la nation peut nous donner des périodes moins déterminées. La *première* commencera depuis les temps les plus reculés jusqu'au règne de Psammetichus, qui accueillit avec faveur les Grecs en Ægypte ; ce qui apporta nécessairement un grand changement dans les mœurs et dans les arts. La *seconde* commence au règne de ce prince, et se termine à l'invasion de Cambyse, époque à laquelle le style persan se mêla au style ægyptien dans le peu d'ouvrages de l'art qui s'exécutèrent en Ægypte. La *troisième* époque est celle qui s'écoula sous les rois persans depuis Cambyse jusqu'à Alexandre, lorsque les Ægyptiens passèrent sous le joug des rois macédoniens. La *quatrième* est celle qui s'est écoulée sous les rois grecs : le style de cette période s'appelle græco-ægyptien. La *cinquième* commença sous Hadrien ; le goût des superstitions ægyptiennes porta à imiter tout ce qui venoit de ce pays : le style de cette période s'appelle *style d'imitation*. Cette distribution s'applique aux différentes parties de l'art (*V.* ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE, GRAVURE ÆGYPTIENNES). Pour bien connoître l'art chez les Ægyptiens, il faut étudier les mœurs et les usages de ce peuple, connoître sa manière de se vêtir, ses coutumes, sa mythologie, les instrumens dont il faisoit usage, et les différens genres de monumens qu'il a produits. *V.* PEINTURE, GRAVURE, SCULPTURE et ARCHITECTURE.

EIKON ; dans les inscriptions grecques, ce mot désigne le portrait ou la statue de quelque citoyen qu'une ville ou une confédération faisoit placer dans un endroit public, pour récompenser ses services ou reconnoître ses largesses.

EKKYKLEMA. La scène des théâtres anciens ne représentoit jamais l'intérieur d'un édifice, mais toujours une place libre ; comme l'action cependant exigeoit quelquefois de faire voir aux spectateurs et aux acteurs ce qui se passoit dans l'intérieur d'un palais ou d'un édifice, on se servoit pour cela d'une machine appelée *Ekkyklema*. C'étoit une espèce d'échafaudage en bois, qui supportoit un siége, et qui étoit placé sur des roues, au moyen desquelles on le faisoit mouvoir de tous les côtés, particulièrement sur le devant de la scène. On plaçoit l'*Ekkyklema* principalement auprès de la porte dans l'intérieur de la maison. Lorsqu'on vouloit faire voir une action qui se passoit dans l'édifice, la porte s'ouvroit, et l'on donnoit à l'*Ekkyklema*, sur lequel se trouvoient les personnes nécessaires à l'action, la direction convenable. Cette machine recevoit le nom d'*Exostra*, lorsqu'elle étoit placée sur des rouleaux ou cylindres, au lieu d'être sur des roues.

ELÆOTHESIUM ; nom d'une des chambres des bains anciens, dans laquelle on conservoit les huiles et les parfums dont on se frottoit après avoir terminé les exercices du corps ou au sortir du bain. Quelques auteurs ont pensé que cette chambre étoit destinée aux athlètes pour s'y

frotter d'huile avant de se faire couvrir de poussière; mais cela n'est pas probable, parce que le conisterium étoit trop éloigné de l'élæothésium. A côté de l'élæothesium étoit le frigidarium. *Voy.* BAINS.

E LA MI. *Voy.* E.

ELECTRE, ELECTRON; on compte trois substances auxquelles les anciens ont donné ce nom: savoir; le verre, une espèce de combinaison métallique, et le succin. Dans les poëmes homériques, il est plusieurs fois question de l'électron, qui dans ces passages désigne sans doute le succin. Selon Eustathe, les anciens ont quelquefois nommé l'or *électre*, sans doute à cause de son éclat, ce mot étant dérivé d'*elector*, qui signifie *soleil luisant*. Selon Pline, l'or reçoit le nom d'électre, lorsqu'il est mêlé d'argent à un cinquième de son poids. Il ajoute que l'électre est plus éclatant que l'or aux lumières. Pline veut que ce soit cet alliage qu'Homère nomme *électre*, lorsqu'en décrivant le palais de Ménélas, il dit qu'il étoit orné d'or, d'électre, d'argent et d'ivoire; mais il y a lieu de croire que si l'électre d'Homère avoit été une combinaison métallique, ce poëte n'auroit pas manqué de la faire entrer dans la composition du bouclier d'Achille. Quelques écrivains, entr'autres le scholiaste d'Aristophane, ont prétendu que l'électre d'Homère étoit le verre, mais rien n'indique que cela soit ainsi, parce que cette dernière substance n'est désignée par aucun caractère, et que, selon Hérodote, le succin étoit connu depuis les temps les plus reculés, quoiqu'il vînt du nord de la Germanie. L'opinion la plus probable est que le succin ou l'électre des anciens est cette substance végéto-minérale que nous nommons aujourd'hui SUCCIN; CARABÉ, AMBRE JAUNE (*V.* SUCCIN). Cette substance étoit fréquemment employée pour des parures et des bijoux. Homère nous dépeint Eurimaque avec un collier d'or orné d'électre. On faisoit de l'électre des anneaux d'un seul morceau; non-seulement l'anneau entier en étoit formé, mais ces bagues portoient sûrement quelques figures ou quelques têtes gravées sur le chaton. Il ne nous reste aucune bague ou cachet de succin qui soit gravé. Le *lyncurium* étoit une variété du succin d'un jaune rouge. *Voy.* CHRYSELECTRUM, SUCCIN.

Nous venons de voir que l'or recevoit chez les anciens le nom d'électrum quand il étoit mêlé avec un cinquième d'argent. Selon Isidore, ce mélange se faisoit en mêlant à deux parties d'or une partie d'argent. Les anciens faisoient grand cas de l'électrum natif. Selon eux, les vases qui en étoient faits, décéloient le poison qu'ils contenoient. On a encore un assez grand nombre de médailles faites avec cette composition métallique; la plupart de celles des rois du Bospore, quelques très-petites médailles de Syracuse, beaucoup d'anciennes médailles celtiques et gauloises sont d'électrum, soit que les Gaulois ne sussent pas séparer l'or de l'argent, ou qu'ils fissent ce mélange volontairement, comme ils doubloient de plomb ou de fer les médailles d'or ou d'argent. . . . .

ÉLÉGANCE, ÉLÉGANT. Le mot élégant ne signifie pas ce qui se distingue par des ornemens, mais ce qui se présente sous une forme belle et agréable par le bon choix, fait avec goût, des différentes parties qui composent le tout. Un discours est élégant lorsque les différens mots, les différentes phrases qui le composent, sont bien choisis, pour exprimer avec une parfaite justesse et avec grace et avec goût, ce qu'on veut dire, et lorsqu'on y a eu égard à l'harmonie, en général à tout ce qui, sans altérer le sens, peut rendre l'expression plus agréable. Un édifice est élégant, lorsqu'on y a évité tout

ce qui est superflu, tout ce qui ne sert qu'à la magnificence, et que tout y est exécuté d'après les meilleures proportions, qu'on a choisi les formes les plus agréables et que chaque détail est travaillé avec un soin convenable, de sorte que le goût le plus exquis n'y trouve rien à redire. On peut dire en général que l'élégance consiste dans la beauté produite, non pas par un mélange de belles parties isolées, mais par le meilleur choix du nécessaire. La beauté dépourvue de toute espèce d'ornemens est également élégante lorsque chaque partie, même la plus petite de celles qui sont nécessaires, est choisie avec goût. L'élégance est opposée à la richesse et à la magnificence, ce qui fait voir qu'elle consiste non pas dans l'accumulation du beau, mais dans la beauté de ce qui est nécessaire. Un édifice qui doit étonner l'œil par sa grandeur et sa simplicité, peut se passer d'élégance. L'élégance convient principalement aux ouvrages de goût, qui ne se distinguent pas par une force supérieure.

L'élégance peut se trouver avec une sorte de négligence qu'accompagne quelqu'imperfection. On ne dira pas que l'Apollon du Belvédère, que la Vénus de Médicis (l'un et l'autre au Muséum des Arts), sont des figures *élégantes*; on attribuera cette épithète plutôt à la Vénus Callipyge. Les figures du Corrège peuvent plutôt être appelées élégantes que celles de Raphaël. Sans être précisément le contraire de la roideur, l'élégance y est cependant opposée, et suppose de la souplesse et de la flexibilité. Selon Mengs elle consiste dans la grande variété des lignes courbes et des angles; car la flexibilité d'un contour ondoyant consiste dans cette variété, et cette variété semble constituer l'élégance du Corrège, ou du moins contribuer pour beaucoup à constituer cette élégance. Sur l'élégance relativement à l'architecture, on peut consulter le premier livre de la première partie des *Principes de l'architecture civile* par MILIZIA.

ELÉPHANT. Il n'est point fait mention chez les historiens grecs d'éléphans employés dans les armées avant le siècle d'Alexandre; les généraux de ce roi en ramenèrent en Europe. Les Romains virent des éléphans pour la première fois l'an 472 de Rome, dans les armées de Pyrrhus, roi d'Epire, qui étoit venu en Italie au secours des Tarentins. Ce fut dans la Lucanie que les éléphans parurent à la suite de son armée, et c'est pourquoi les Romains les appeloient d'abord des bœufs de Lucanie. Sept ans après, les consuls, Marcus Curius Dentatus, et Lucius Cornelius Lentulus, conduisirent les éléphans de Pyrrhus dans le triomphe qui suivit la défaite de ce prince et de ses alliés. On en vit plusieurs fois depuis orner les pompes triomphales chez les Romains. L'an de Rome 502, on fit entrer dans les jeux publics des éléphans; ils y combattirent entr'eux, ou contre d'autres animaux, et contre les gladiateurs qui les immoloient au plaisir des Romains. Suetone et *Xiphilin* rapportent que sous le règne de Néron, un éléphant monté par un chevalier, descendit de l'étage le plus élevé d'un amphithéâtre dans l'arène, en marchant sur une corde. Le sénat fit élever en l'honneur de Balbin, de Maxime et de Gordien, des statues placées dans des chars attelés de quatre éléphans. Cassiodore parle d'éléphans de bronze, qui étoient dans la voie sacrée. Victor place dans la huitième région de Rome, l'*éléphant-aux-herbes*; il paroît que c'étoit celui qu'Auguste avoit fait fondre et qu'on appeloit ainsi, à cause du marché aux herbes qui n'en étoit pas éloigné. A Constantinople il y avoit près de la *Porta aurea* des éléphans de bronze, qu'on disoit ressembler à ceux avec lesquels Théo-

dose fit son entrée triomphale, et qu'il avoit fait apporter du temple de Mars à Athènes. Dans l'hippodrome il y avoit, au rapport de Nicétas, un éléphant de bronze, représenté comme s'il faisoit des mouvemens avec sa trompe. Ce monument a été enlevé par les Latins. Dans le forum de Constantin, il y avoit aussi un éléphant de bronze; lorsqu'un tremblement de terre l'eut renversé, on y trouva dans l'intérieur des ossemens avec une table qui indiqua que c'étoient les restes de deux amans.

L'éléphant se voit souvent sur les médailles grecques et romaines. Les rois de Syrie, qui se servoient fréquemment d'éléphans, ont fait figurer cet animal sur leurs médailles, tantôt debout, tantôt avec un guide, tantôt attelé à un quadrige. Seleucus I, qui mettoit beaucoup de soin à élever des éléphans, fut pour cela désigné par ironie sous le nom d'*éléphantarches*, maître d'éléphant. Antiochus I fit représenter des éléphans sur ses médailles, en mémoire de la victoire que ses dix éléphans lui avoient fait remporter sur les Galatiens ses ennemis, qui lui étoient très-supérieurs en nombre. On voit également un éléphant sur les médailles d'Apamée. Cet animal, comme symbole de l'Afrique, se voit sur des deniers d'or et d'argent de la famille Cæcilia. On le voit encore au revers d'un denier de la famille Apronia comme symbole de la cinquième légion. Les antiquaires diffèrent au sujet de l'éléphant figuré sur les médailles d'argent de Jules César; selon Servius et Spartien, le grand-père de César tua en Afrique un éléphant désigné par le mot *Cæsar* en punique, et qu'en mémoire de cet exploit, César adopta l'éléphant sur ses médailles. Cependant Tite-Live fait déjà mention d'un préteur appelé *Sextus Julius*, et surnommé *Cæsar* l'an de Rome 545, dans la seconde guerre punique, et il paroît que depuis ses successeurs ont conservé ce surnom; d'autres pensent que l'éléphant sur les médailles de Cæsar y étoit placé en mémoire du combat d'éléphant qu'il donna à Rome pendant sa dictature, après son retour victorieux de l'Espagne où il avoit défait les fils de Pompée; d'autres enfin pensent avec plus de probabilité que cet animal sur les médailles de Jules-Cæsar se rapporte à sa victoire remportée en Afrique sur Scipion et Juba; en mémoire de la même victoire, on voit sur d'autres médailles de Jules-Cæsar un éléphant marchant et écrasant un dragon qui se redresse; un type semblable se voit aussi sur une médaille d'Osicerda. Selon Aristote, l'éléphant étoit consacré au soleil et regardé comme l'animal qui vivoit le plus long-temps; à cause de cette longévité, cet animal désigne l'éternité sur quelques médailles de Philippe le père et le fils, de Dioclétien, de Maximien. Sur les médailles des impératrices, la thensa de ces princesses est souvent attelée de deux ou de quatre éléphans; souvent on y lit l'inscription ÆTERNITAS (Eternité); l'épigraphe CONSECRATION qu'on lit sur d'autres médailles semblables de différens empereurs, marque que c'est en mémoire de la consécration des princes et des princesses qu'on figuroit cet animal sur les médailles. Souvent cependant il doit y rappeler les jeux publics donnés au peuple par les empereurs; de ce nombre sont plusieurs médailles de Titus, de Domitien, d'Antonin le Pieux, de Commode, de Septime Sevère, d'Elagabale, de Gordien, comme on le voit par l'épigraphe MUNIFICENTIA (Munificence). Sur quelques médailles des jeux séculaires frappées sous Philippe le père, on voit aussi un éléphant portant son guide. Sur une médaille d'Auguste et de Néron, on voit un bige d'éléphant placé sur un arc de triomphe. La dépouille de la tête d'un éléphant

servant de casque à une figure de femme, se voit comme symbole de l'Afrique sur les médailles d'Alexandrie en Ægypte, de Cyrène, des familles Cæcilia, Cestia, Eppia, Furuia, Norbana, des empereurs Auguste, Néron, Trajan, Hadrien, Septime Sévère, Dioclétien, Maximien, Galerius, Maxence. La tête de plusieurs souverains d'Ægypte est figurée sur les médailles coiffée d'une dépouille d'éléphant. Selon Beger, l'éléphant étoit aussi le symbole de la piété envers les dieux, parce qu'on croyoit qu'il adoroit le soleil. Il étoit particulièrement consacré à Bacchus, et quelques monumens nous représentent cet animal dans des processions bacchiques pour rappeler l'expédition de ce dieu dans les Indes.

Elephanta. *Voyez* Architecture indienne.

Eléphantine; flûte, probablement d'ivoire ainsi que le nom l'indique, inventée par les Phœniciens au rapport d'Athénée.

Elévation; représentation d'un édifice, vu dans ses mesures verticales et horizontales, extérieurement apparentes sans égard à la profondeur. Ce que les anciens appeloient *orthographia* ou représentation d'un édifice faite par des lignes droites, ou horizontales, est désigné aujourd'hui par le mot *élévation géométrale*. L'*élévation perspective* est le dessin d'un édifice eu égard à sa profondeur, de manière que les parties reculées de cet édifice par le moyen de lignes obliques, paroissent en raccourci. C'est ce que les anciens nommoient *scenographia*. L'élévation géométrale diffère de l'élévation perspective, en ce que dans la première on ne prend pas de point de vue déterminé, tandis que celle-ci représente l'édifice tel qu'il est, vu d'un certain point. L'élévation dessinée un peu en grand sert de règle à l'architecte et aux ouvriers dans la conduite d'une construction, pour déterminer les dimensions des différentes parties. Il ne suffit pas de tracer le plan d'un bâtiment, il faut aussi en faire connoître l'aspect de la face, ou l'élévation.

Elévation ou Arsis. L'élévation de la main ou du pied, en battant la mesure, sert à marquer le temps foible, et s'appelle proprement levé: c'étoit le contraire chez les anciens. L'*élévation de la voix* en chantant, c'est le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

On appelle encore *élévation* le nom d'un petit morceau de musique doux et touchant qui s'exécute par des voix seules, ou qui est accompagné d'instrumens, et sur-tout de flûtes ou de violons, pendant qu'on élève la sainte hostie à la messe. Tel est le célèbre *O Salutaris hostia* de Gossec.

Elève; ce mot qu'on dérive de l'italien *allievo*, est à-peu-près synonyme de disciple; ce dernier terme est plus fréquemment employé pour les sciences, et le premier pour les arts. Chez les Romains, les élèves des ouvriers s'appeloient *alumni* et *discentes*. On lit sur quelques inscriptions: *alumni argentarii*, élèves orfèvres.

Elever, donner de la hauteur à un bâtiment; ce mot signifie aussi dessiner un bâtiment, en élevant des lignes perpendiculaires sur un plan.

Elicatores. *Voy.* Elices.

Elices, nom que les Romains donnèrent aux grandes conduites d'eau, ils appeloient *elicatores* ceux qui avoient l'inspection de ces conduites.

Eline: nom donné par les Grecs à la chanson des tisserands. *Voy.* Chanson.

Eloignement; c'est ce qui paroît le plus éloigné dans un tableau, et qu'on nomme aussi *lointain* (*V.* ce mot); c'est l'art de dégrader les teintes, les clairs et les ombres,

afin que certains objets paroissent fuir et se perdre, pour ainsi dire, à la vue.

ELOQUENCE; selon Havercamp, l'éloquence a été représentée sur une médaille de la famille Titia, par une abeille, parce qu'Homère dit de Nestor, que la persuasion couloit de ses lèvres, plus douce que le miel. C'est pour cette raison, ajoute Winckelmann dans son *Traité sur l'Allégorie*, que Théocrite donne à son Thyrsis une bouche remplie de miel.

ELPIS. *Voy*. ESPÉRANCE.

ELYSÉE, CHAMPS-ELYSÉES, nom par lequel les anciens désignoient le séjour des ames vertueuses après la mort (Voy. *Dict. Mythol.* au mot ELYSIUM). L'art du jardinage est très-propre à réaliser les brillans tableaux et les ingénieuses fictions que nous offrent les ouvrages des poètes. L'Angleterre offre plusieurs exemples de jardins où ce sujet agréable est traité d'une manière heureuse. Le plus célèbre est celui de Stowe. Ce magnifique jardin est arrosé par un beau ruisseau. Les arbres y sont plantés à de si grandes distances, que la lumière y pénètre de toute part, et y répand la gaîté. Du côté où les eaux offrent la plus grande surface, les arbres s'ouvrent sur une clairière (*Voy.* ce mot), et laissent voir au travers de quantité d'autres ouvertures plus étroites, des lointains qui paroissent encore plus reculés par la manière dont on les apperçoit. Une arcade dorique placée à l'extrémité d'un percé, forme l'entrée de ces champs-élysées. Dans l'intérieur sont des temples situés, l'un sur une élévation, l'autre dans le fond du vallon et près de la rivière. L'un et l'autre sont ornés des bustes des hommes célèbres de l'Angleterre. Tout contribue à répandre sur cette scène un charme inexprimable.

Lorsque dans un jardin on se propose de faire ce qu'on appelle un élysée, il faut choisir un canton qui réunisse au calme de la situation une riante aménité, un canton vaste, dégagé et parsemé de collines, entre lesquelles s'ouvrent des perspectives qui présentent l'image de la progression et de l'immensité. Il faut en général qu'on n'apperçoive rien de ce qui pourroit faire naître l'idée d'enceinte ou de clôture. On fera bien d'en rendre le site avoisinant aussi sauvage que possible, pour que le contraste augmente encore les agrémens de l'intérieur.

Ce qu'on appelle les *champs-élysées* à Paris, est une grande promenade plantée en quinconce, et partagée en divers emplacemens destinés à des jeux. Il n'y a point d'eau; ils sont traversés par une grande route, et n'ont rien qui rappelle cette agréable demeure imaginée par les poètes.

ÉMAIL; nous nous servons aujourd'hui de ce mot pour désigner un verre coloré par quelque composition métallique qui lui a ôté sa transparence. Les anciens savoient faire de ces verres colorés, mais nous ne voyons pas qu'ils les désignassent par aucune expression particulière. Le cabinet de la bibliothèque nationale possède un Osiris antique avec un bonnet garni de plaques d'émail. Non-seulement les Romains faisoient de ces verres colorés pour en former des cubes destinés à la fabrication des pavés en mosaïques (*Voy*. MOSAÏQUE); mais ils savoient aussi les réunir avec un art particulier. Winckelmann parle de morceaux de verre très-épais qui offrent toujours les mêmes figures et les mêmes ornemens dans toute leur épaisseur, des baguettes de verre très-longues qui présentent aussi le même ornement dans toute leur longueur; le cabinet national possède aussi des boules de verre coloré qui offrent les mêmes figures à tous les points de leur circonférence. *V*. VERRE COLORÉ.

Ces verres colorés ne sont pas ce que nous appelons proprement émail; on est convenu de donner plus particulièrement ce nom à un enduit de cette substance sur quelque poterie et sur quelque métal. On trouve dans les cabinets quelques ornemens d'armures ou de caparaçon de cheval, quelques petits monumens de bronze ainsi couverts d'émail, c'est cependant sous le Bas-Empire qu'on a commencé à en faire le plus d'usage dans l'Orient et dans l'Italie. Les lettres de l'inscription de la couronne d'Agilulfus, roi des Lombards, qui régnoit en 600, sont en émail bleu. Sous les deux premières races de nos rois, il paroît qu'on employoit peu l'émail, puisque les ornemens qui nous restent de ce temps, tels que ceux du prétendu tombeau de Childéric, de la coupe d'agathe, donnée par Clotaire III à l'abbaye de Saint-Denys, et quelques autres qu'on voit à la bibliothèque nationale, sont des cubes de verres qui ne recevoient leur couleur rouge de feu que d'un fond d'une espèce de paillon. L'émail devint plus commun sous la troisième race; il paroît que le goût en a été apporté de l'Orient. J'ai publié dans mes *Antiquités nationales* une bassine apportée par saint Louis, émaillée et damasquinée; on trouve, de cette époque, beaucoup de crosses d'évêques, d'ornemens d'églises, et des vases servant aux usages domestiques qui sont en ouvre émaillé; les tombeaux de Jean second, fils de S. Louis, et de Blanche, sa première fille, qui étoient à l'abbaye de Royaumont, et que j'ai fait graver dans mes *Antiquités nationales*, étoient des plaques de cuivre émaillées avec beaucoup d'art.

C'est dans le moyen âge que le nom de *smaltum* a été donné à cette espèce de travail; on croit qu'il dérive du mot *maltum* que les architectes du moyen âge employoient pour désigner une composition quelconque propre à fortifier quelque chose; cependant l'émail ne fortifie pas le métal sur lequel on l'applique, il en reçoit lui-même son appui. Il paroît plutôt que ce mot est imité du mot grec *smagdos*, employé dans le Bas-Empire. Le mot *smaltum* est fréquemment employé dans les actes du 14e et 15e siècle, pour désigner des tables d'émail et des vases ornés d'émail. Les Italiens en ont changé seulement les terminaisons, et disent *smalto;* on a dit aussi en latin *esmaltum*, et en français *esmail*. Il paroît que le mot *esmaillus* n'est que le mot français latinisé.

La ville de Limoges étoit renommée dès le 13e siècle pour ses émaux sur métaux; on appeloit en 1197 les tables, les vases, les bassins, les boîtes aux hosties, les candelabres, les croix enrichies de ce genre de travail: *Opus de Limogia, labor Limogiæ, opus Lemoviticum*. Ces émaux sont encore connus dans le commerce des curiosités, sous le nom d'*émaux de Limoges*. Ces émaux étoient en général blanc et noir; on ne connoissoit guère l'art de nuancer les couleurs, on savoit seulement mettre un peu de carnation aux visages. Au temps de François premier, lorsque le bon goût des ornemens arabesques apporté par Primatice et par maître Roux, se fut répandu, on vit de beaux ouvrages en émail, principalement pour le dessin et pour le clair-obscur.

Vers le commencement du 16e siècle, on fit des peintures sur un fond vitreux appliqué sur des vases de terre, principalement à Faenza, à Castel-Durante, et à Urbino. On conserve encore de ces terres émaillées rendues précieuses par les peintures de Raphaël et de Michel-Ange (*V.* FAÏENCE); mais l'art de peindre en émail sur des métaux, est d'une invention postérieure. C'est aux Français que l'on doit l'inven-

tion des beaux émaux épais et opaques, c'est à eux que l'on doit ces beaux ouvrages sur or; on en fait des portraits et même des sujets divers de genre ou d'histoire qui ont le mérite de ne s'effacer jamais. En 1630, ces beaux ouvrages étoient encore inconnus; on en attribue l'invention à Jean TOUTIN, orfèvre de Chateaudun, qui faisoit très-bien les émaux ordinaires et transparens. Il avoit pour disciple un nommé GRIBELIN, qui chercha à fabriquer des émaux de couleur matte qui pussent se *parfondre* au feu et y conserver un même éclat, une même égalité et un même lustre. Le secret de faire ces émaux se communiqua à d'autres ouvriers, qui tous contribuèrent ensuite à le perfectionner. DUBIÉ, orfèvre, qui travailloit dans les galeries du Louvre, fut un des premiers. MORLIÈRE, natif d'Orléans, mais qui demeuroit à Blois, le suivit de près; s'étant appliqué particulièrement à peindre en émail sur des bagues et sur des boîtes de montres, il se mit en grand crédit. Morlière eut pour disciple *Robert* VAUQUER de Blois, qui a surpassé tous les autres à bien dessiner et à donner de belles couleurs: il mourut en 1670. *Pierre* CHARTIER de Blois se mit à faire des fleurs, et y réussit parfaitement; et l'on vit aussi-tôt plusieurs personnes dans Paris s'attacher à cette manière de peindre, dont l'on fit beaucoup de médaillons et d'autres petits ouvrages; l'on commença même à faire des portraits. Les premiers qui parurent les plus achevés, et de plus vives couleurs, furent ceux que *Jean* PETITOT et *Jacques* BORDIER apportèrent d'Angleterre; ce qui donna aussi envie à *Louis* HANCE, et à *Louis* DU GUERNIER, excellens peintres en miniature, d'en faire quelques-uns, à quoi ce dernier s'appliqua avec tant d'ardeur et de soin qu'il y réussit parfaitement. Aujourd'hui cet art a entièrement déchu; on n'exécute plus de si beaux portraits en émail, et l'art de l'émailleur concentré parmi les artisans, ne sert plus guère que pour les bijoux d'or sur lesquels on exécute aussi de petits ornemens avec beaucoup de légèreté.

Les avantages que présente la peinture en émail sont très-remarquables. Elle a cela de particulier qu'elle est exécutée avec des couleurs fusibles au feu comme du verre, de sorte qu'en exposant au feu l'objet sur lequel on a peint en émail, les couleurs s'amalgament avec le fond et forment des tableaux très-durables qui ne peuvent être endommagés ni par le froid, ni par la chaleur, ni par l'humidité, ni par la poussière, ou quelqu'autre des accidens qui sont souvent si funestes aux tableaux ordinaires. L'objet sur lequel on peint doit donc être en état de supporter le feu. Communément on prend de la terre cuite, ou de la porcelaine ou du métal, qu'on couvre d'abord d'un fond vitreux non transparent, ordinairement blanc.

Lorsqu'on veut peindre en émail sur du métal on prend une lame d'or ou de cuivre, bien lissée et nettoyée; du côté du revers qui ne doit pas recevoir de peinture, on la saupoudre d'émail blanc pilé en poudre fine; ou de quelqu'autre matière vitreuse non transparente et fusible à un feu non pas trop violent. On répète la même chose pour le côté qui doit être peint, à cela près que le fond vitreux soit plus épais, bien blanc, bien uni, sans creux, sans fentes ni taches.

C'est sur ce fond qu'on applique les couleurs vitreuses, colorées par des substances métalliques, et qui sont plus fusibles au feu que l'émail qui sert de fond à la peinture. Ces couleurs sont bien broyées et détrempées avec de l'huile d'aspic. Le dessin se fait sur l'émail avec du rouge-brun, composé de vitriol et de salpêtre, ou avec de la rouille

de fer, qui n'endommage pas les couleurs qu'on applique par-dessus. La lame est alors exposée au feu pour que les couleurs se fondent sur l'émail : alors on applique les couleurs. Les artistes qui veulent procéder avec beaucoup de soin, commencent par appliquer des teintes légères, et par exposer ensuite leur ouvrage au feu. Ils le travaillent alors de nouveau, et l'exposent chaque fois à un nouveau feu. L'artiste revient de cette manière quatre ou cinq fois sur son ouvrage, jusqu'à ce qu'il en soit content. Quant aux objets peu importans on les termine tout de suite, et on ne les expose qu'à une seule fusion. On mêle à toutes les couleurs plus ou moins de verre très-transparent, et réduit en poussière, qui entre facilement en fusion, et qui contribue à faire fondre les couleurs. Lorsque l'artiste veut revenir sur un ouvrage auquel il a déjà donné une première couche, il mêle une plus grande portion de fondant à ses nouvelles couleurs, pour que ces dernières entrent en fusion sans que la peinture déjà appliquée se fonde de nouveau.

Voilà en général le procédé de la peinture en émail, mais il y a beaucoup de difficultés, beaucoup de petits tours de main qu'on ne sauroit guère décrire. On n'a pas, comme dans la peinture à l'huile, toutes les couleurs principales et intermédiaires, et l'une des plus grandes difficultés de cette peinture se trouve dans le changement de ton auquel la plupart de ces couleurs sont exposées par la fusion. C'est sous ce rapport que l'invention de M. DIHL, propriétaire d'une manufacture de porcelaine à Paris, est très-importante, en ce qu'elle consiste à se servir de couleurs inaltérables au feu. On peut consulter sur cet art, principalement : le *Traité pratique des couleurs pour la peinture en émail et sur la porcelaine*, précédé de l'*Art de peindre sur l'émail* par d'ARCLAIS DE MONTAMY, Paris 1765, in-12, et que l'abbé PERNETTY a placé en tête de son *Dictionnaire portatif de peinture*.

Ceux qui, outre TOUTIN, dont il a été parlé plus haut, se sont distingués principalement dans la peinture en émail, sont : *Jean* PETITOT de Genève, mort en 1691, et son beau-frère *Jacques* BORDIER, mort en 1690. Ces deux artistes se sont acquis beaucoup de gloire et une fortune considérable. Louis XIV et plusieurs personnes de la cour les occupèrent long-temps. Le Musée central des arts possède une belle collection de portraits en émail peints par Petitot. Parmi les autres peintres en émail on distingue : *Pierre* CHARTIER ; *Louis* VAN DEN BRÜGGEN, mort en 1658 ; *Louis* DU GUERNIER, mort en 1659 ; *Rob.* VAUQUER, mort en 1670 ; *Jean* ARDIN, et *Charles* BOIT, en 1700 ; *Jean-Conrad* SCHNELL, en 1704 ; *Sophie* CHERON, en 1711 ; *Louis* CHATILLON, en 1734 ; *Jacq.-Phil.* FERRAND, en 1732 ; *Ism.* MENGS, mort en 1764 ; NILSON, en 1770 ; ZINK, suédois de naissance, mort en 1770, et qui a long-temps travaillé en Angleterre ; MAYTENS, également suédois, mort en 1770 ; ROUQUET, LIOTARD, DURAND, *Jacques* PAQUIER, etc. Madame KUGLER à Paris, s'applique également avec succès à ce genre de peinture.

Outre l'ouvrage de Montamy, on peut encore consulter dans celui de BOULENGER, *de Picturâ*, le chapitre *de Smalto, sive Encausto* ; — l'*Art du feu, ou de peindre en émail*, par *Jacq.-Phil.* FERRAND, Paris, 1721, in-12 ; — *Lettre* de M. REIDOT *à son fils pour lui servir de guide dans l'art de peindre en émail*, Paris, 1759, in-8° ; — le 13e chapitre des *Élémens de peinture pratique*, par DE PILES ; on trouve aussi quelques détails sur cette matière dans

l'*Art de la Verrerie* par HAUDICQUER DE BLANCOURT, dans le *Traité d'architecture* de FÉLIBIEN, etc.

On trouvera des détails sur l'histoire et même la théorie de la peinture en émail, dans l'*Etat présent des arts en Angleterre*, par M. ROUQUET, Paris, 1755, in-12.

M. Brückmann parle d'une espèce d'émail artificiel sur des pierres gravées. *Voy.* PIERRES GRAVÉES, VERNIS.

ÉMAILLÉ; exécuté en émail, peint en émail.

ÉMAILLEUR; ouvrier en émail.

ÉMAUX; non-seulement on donne ce nom aux morceaux de verre mat et coloré, qu'on emploie dans la peinture en émail, mais on l'applique aussi aux ouvrages en émail : on dit une collection d'*émaux*, les *émaux de Petitot*, pour désigner les peintures en émail de ce maître.

EMBASEMENT; base ou retraite continue au pied d'un édifice, laquelle est ordinairement d'une construction simple et sans ornemens.

EMBATERIE; nom d'une marche grave et posée des Lacédémoniens, qui s'exécutoit sur des flûtes embatériennes (*Voy.* EMBATÉRIENNE). L'embaterie servoit à régler le pas des soldats quand ils alloient à l'ennemi.

EMBATÉRIENNE; espèce de flûte des Grecs, dont, au rapport de Pollux, ils se servoient en voyageant. apparemment pour rendre le chemin moins pénible et moins ennuyeux. Cette flûte surnommée embatérienne, c'est-à-dire, *propre à la marche*, paroît avoir été celle sur laquelle les Lacédémoniens exécutoient leur marche appelée *embaterie*. *V.* ACROAMA, FLUTE, EMBATERIE.

EMBATÈS. *Voy.* MODULE.

EMBELLIR; mot générique employé dans plusieurs arts pour dire rendre plus beau, orner; on s'en sert sur-tout en architecture, mais les deux mots spécialement affectés aux embellissemens dans l'architecture sont *orner* et *décorer;* le mot *embellir* a un sens plus étendu.

EMBELLISSEMENT; addition faite à un objet quelconque pour le rendre plus beau. L'embellissement d'une chambre, d'un appartement consiste en ornemens de peinture, de sculpture, en dorures, glaces, etc. On embellit des jardins en y pratiquant des fontaines, des bassins, etc., en y plaçant des figures, des vases, etc.

EMBLEMATA; nom donné par les anciens à des figures en saillie incrustées dans des dalles de marbre. *Voy.* CRUSTA.

EMBLÊME; espèce de figure symbolique ordinairement accompagnée de devises ou de quelques paroles sentencieuses. L'emblême est du ressort de la peinture; l'allégorie appartient à la poésie. On a fait plusieurs recueils d'emblêmes; le plus célèbre est celui d'*Alciat*, qui a été traduit dans presque toutes les langues. *V.* DEVISE.

EMBOIRE. *Voy.* EMBU.

EMBU. Un tableau embu est celui qui a perdu son luisant, et dont les touches ne se discernent pas bien: ce qui arrive quand l'huile s'étant insinuée dans la toile, laisse les couleurs mattes. Les couleurs où il n'y a pas assez d'huile, sont sujettes à *s'emboire*, sur-tout sur les toiles nouvellement imprimées. L'embu peut aussi venir de ce qu'on repeint sur une préparation qui n'a pas eu le temps de sécher parfaitement. On remédie à cet inconvénient, lorsque ce qu'on a peint est bien sec, en passant par-dessus un blanc d'œuf battu ou du vernis.

ÉMERAUDE; cette pierre est un composé de silice, d'alumine et de chaux; quand elle est parfaite elle a une belle couleur verte qui repose la vue, de près, un jeu de lumière ravissant. La lumière qu'elle lance, dit Pline, semble brillanter l'air qui

l'environne, et teindre par son irradiation l'eau dans laquelle on la plonge. Elle est toujours belle, toujours éclatante, soit qu'elle pétille sous le soleil, soit qu'elle luise dans l'ombre ou même qu'elle brille dans la nuit à la lueur des flambeaux, car ils ne sauroient lui ravir les agrémens de sa couleur qui se montre toujours pure. L'émeraude est appelée *smaragdus* par les Latins, nom imité de celui du grec *smaragdos*, c'est le *Smaragdus scythicus bactrianus ægyptius* de Pline; la *Gemma Neroniana* ou *Domitiana* de plusieurs anciens. On en compte quatre variétés: 1°. l'émeraude du vert le plus parfait et le plus pur; 2°. l'émeraude d'un vert obscur tirant sur le noir; 3°. l'émeraude d'un vert tirant sur le bleu; 4°. l'émeraude d'un vert tirant sur le jaune. La transparence de l'émeraude établit encore d'autres différences au moyen desquelles on sépare ces pierres en transparentes, demi-transparentes et opaques. Pline désigne douze espèces d'émeraudes; il n'y a pas de doute que les neuf dernières sont des jaspes verts, des prases, des malachites, des spathfluor, des serpentins, et même des gypses verts demi-transparens, tels que ceux venant d'Ægypte, observés par Dolomieu; les pierres de dix coudées de longueur, dont parle Théophraste sous le nom de smaragdes, et dont quatre suffisoient pour faire un obélisque de 40 pieds de hauteur; les smaragdes dont la salle du palais d'Assuerus étoit pavée; le cippe de smaragde du temple d'Hercule à Tyr, dont Hérodote fait mention; les grandes smaragdes dont étoient faites des colonnes, des statues colossales citées par Pline et par d'autres écrivains de l'antiquité, n'étoient pas des pierres de la nature de notre émeraude. Selon Dutens notre émeraude ne se trouvoit point parmi les pierres que les anciens ont connues, mais selon Buffon et Dolomieu même, dont l'opinion paroît préférable, cette smaragde qui, selon Théophraste est rare et ne se trouve jamais qu'en petit volume, est notre émeraude. Pline a donné ses vrais caractères; selon lui la dureté de ces trois pierres étoit telle, que le fer ne pouvoit les entamer; on n'auroit pas tant estimé les plus petites émeraudes si cette pierre n'avoit pas eu la rareté et les propriétés des vraies gemmes. Il paroît donc évident que notre émeraude est de la même nature que les trois premières espèces de Pline, dont il a dit: « les plus belles, les plus » hautes en couleur, celles qui sont » le plus souvent exemptes de dé» fauts, viennent de Scythie, on les » nomme scythiques; les secondes » viennent de la Bactriane; celles » d'Ægypte occupent le troisième » rang, on les tire des collines et » des rochers voisins de Coptos, » ville de la Thébaïde ». L'émeraude étoit si estimée des anciens, que quand Lucullus, ce romain si célèbre par son luxe et par ses richesses, aborda à Alexandrie, Ptolémée occupé du soin de lui plaire, ne trouva rien de plus précieux à lui offrir qu'une émeraude sur laquelle le portrait du monarque ægyptien étoit gravé. Pline dit qu'on respectoit tellement la beauté de cette pierre, qu'on étoit convenu de ne pas l'entamer avec le burin; il est vrai que les gravures antiques sur l'émeraude sont très-rares; il en existe cependant, ce qui prouve qu'elle a aussi été employée à cet usage, il est même étonnant que Pline ait avancé cette proposition, puisqu'il avoit sous les yeux plusieurs exemples du contraire. Il en rapporte lui-même, puisqu'il cite le musicien Isménias, qui avoit fait acheter en Chypre une émeraude sur laquelle étoit représentée Amymone, fille de Danaüs, et il ajoute qu'il paroît que l'usage de graver ces

pierres étoit connu du temps de ce musicien. Il faut croire que, par ce passage, Pline entend que la dureté de l'émeraude fait qu'on l'emploie moins souvent que les autres pierres pour la gravure. Lessing pense que d'abord on a gravé les plus belles pierres qui tomboient sous la main, et qu'ensuite on a réservé les plus belles, mais qu'on a choisi parmi les émeraudes celles qui avoient quelques défauts qui pouvoient cependant disparoître par la gravure. Pline prouve que les anciens connoissoient la véritable émeraude; nous avons vu que les plus belles appelées *scythiques* venoient de la Scythie, elles différoient autant des autres émeraudes, que les émeraudes diffèrent des gemmes, dit Pline, ce qui prouve qu'il ne confondoit pas avec la véritable émeraude les pierres vertes qui étoient données sous ce nom. Les *bactrianes* étoient celles qu'on trouvoit dans les fentes des rochers de la Bactriane, elles étoient beaucoup plus petites que les scythiques. Les *ægyptiennes* se ramassoient dans les environs de Coptos, ville de la Thébaïde. Pline ajoute que les autres émeraudes se trouvoient dans les mines, et sans doute il entend par-là toutes les pierres vertes confondues avec l'émeraude. M. Dutens croit qu'il n'y a pas d'émeraude en Orient. Nous savons bien qu'on donne parmi les pierres gemmes le nom d'orientales à celles qui ont plus d'éclat et de feu, sans vouloir par-là indiquer leur origine, mais malgré l'autorité de Dutens, appuyée sur celle de Tavernier, on peut penser avec Pline, Romé Delisle et Dolomieu, qu'il y a des émeraudes en Orient: une chaîne de montagnes peu éloignée de la ville d'Esné, dans la haute Ægypte, porte encore aujourd'hui le nom de *mine d'émeraude*; mais il est vrai qu'on ignore de quelle nature étoient les pierres qui lui ont fait donner ce nom. Pline reconnoît lui-même que toutes les pierres qu'on appeloit smaragde ne méritoient pas ce nom; il y en a une espèce qu'il appelle fausse smaragde, *pseudosmaragdus* (*Voy.* PRASE), et Théophraste dit qu'on en trouve dans Chypre une espèce moitié jaspe, moitié smaragde. On connoît en Ægypte deux mines d'émeraude, l'une à l'occident du Nil au pied de la côte Lybique, entre Ypson et Thata, et l'autre vers le bord du golfe Arabique, un peu au-delà du 25ᵉ degré. Cette dernière ne paroît pas avoir appartenu dans l'antiquité aux rois d'Ægypte, mais aux rois de l'Æthiopie, qui soutinrent à cette occasion une guerre où l'on voit qu'ils réclamèrent comme une partie de leur domaine la ville de Phylé et la mine d'émeraude. L'arabe Abderrhaman qui l'a visitée, dit qu'on y trouve ces pierres enveloppées dans une matière blanche, et qu'on les rend toutes plus transparentes en les trempant dans l'huile chaude, ce qui est un préjugé. Le cabinet national possède une émeraude sur laquelle on a gravé un œil, hiéroglyphe ægyptien très-commun; c'est probablement une de ces émeraudes appelées thébaïques. Les anciens attribuoient de grandes propriétés à l'émeraude, ils croyoient que sa couleur gaie la rendoit propre à chasser la tristesse, et faisoit disparoître les fantômes mélancoliques, appelés par le vulgaire *mauvais esprits*. Ils lui donnoient de plus toutes les autres vertus supposées dans les pierres précieuses contre le poison et différentes maladies. Caylus parle d'une mosaïque qui avoit appartenu à Ficoroni, et qui avoit été trouvée à Rome, dans laquelle des émeraudes communes étoient mêlées aux morceaux de marbres de différentes couleurs dont ses cubes étoient formés. Les anciens, au rapport de Théophraste, se plaisoient à porter l'émeraude en bague, afin

de s'égayer la vue par son éclat et par ses couleurs suaves ; ils la tailloient, soit en cabochon pour faire flotter sa lumière, soit en tables pour la réfléchir régulièrement, et même plutôt en creux, pour réunir un plus grand nombre de rayons, et pour augmenter son jeu. On explique différemment la manière dont les anciens se servoient des émeraudes concaves, dont l'usage étoit, selon Pline, de réunir les rayons visuels ; c'étoit avec une émeraude concave que Néron regardoit les combats de gladiateurs ; Mariette pense qu'il les voyoit au travers, mais dans ce cas, il seroit bien étonnant que les anciens ne se fussent pas élevés jusques à la connoissance des verres concaves dont les myopes aident la foiblesse de leur vue. Cela n'est cependant pas plus étonnant, que de voir que la gravure en pierre et l'usage des cachets ne les ait pas conduits à la découverte de la gravure en cuivre et à celle de l'imprimerie. Dolomieu pense que cette concavité d'un aspect velouté renvoyoit les images renversées qui venoient s'y peindre en raccourci. Comment croire que l'empereur se soit contenté de voir de cette manière des jeux pour lesquels il se montroit si passionné ; l'explication de Mariette me semble préférable. Elle est même confirmée par le passage de Pline, où il dit que le vert de l'émeraude réjouit la vue des graveurs en pierres, et qu'ils emploient son vert doux pour reposer leur vue fatiguée ; ils emploient les émeraudes concaves pour rassembler les rayons : voilà sans doute l'usage des *conserves* bien indiqué, mais ces lunettes concaves étoient sûrement faites avec du quartz coloré en vert et non avec de l'émeraude ; car comment des émeraudes d'un pareil volume auroient-elles été à la portée des artistes ? Dans le moyen âge, au lieu de smaragdus, on a dit *smaraldus* et *smeraldus*, d'où on a fait *émeraude*. Les modernes ont moins respecté l'émeraude que les anciens, et l'ont souvent travaillée : le cabinet de la bibliothèque nationale possède un portrait de Henri IV et un portrait de Louis XV gravés sur émeraude. V. Table smaragdine.

Émeril. L'émeril est de toutes les mines de fer la plus compacte et la plus dure, ou plutôt c'est une mine de fer en état de chaux, disséminée dans une roche dure : la couleur de cette mine réduite en poussière est grise, brune ou rouge, on s'en sert pour graver et polir toutes les pierres dures, à l'exception du diamant qui ne se laisse entamer que par lui-même. Cardan pense que notre émeril étoit le *lapis porus* des anciens, ou qu'ils en méconnoissoient l'usage. Cependant, selon Pline, le porus est un sable blanc comme l'ivoire, ce ne peut donc être notre émeril. Il ne faut pas croire avec Cardan qu'ils l'aient méconnu, et c'est probablement le *smiris* des anciens, du moins on s'est jusqu'ici accordé à le penser, car *emery*, dont on a fait *émeril*, se dérive incontestablement du mot *smiris*. Dioscorides dit formellement que le *smiris* est la pierre dont les graveurs d'anneaux font usage pour nettoyer leurs pierres. Dioscorides écrit *smyris*. Hesychius qui dit que cette substance est une espèce de sable qui sert à polir, l'appelle *smiris*, et je croirois volontiers avec Saumaise, qu'il faut suivre Hesychius. Le mot *smèchousi* dont se sert Dioscorides, indique le véritable emploi du *smiris*. Les graveurs se servoient du naxium pour graver, *scalpere*, c'est l'expression de Pline. Ils employoient le *smiris* pour nettoyer leur gemme et voir leur ouvrage, ou quand il étoit absolument fini. C'est le sens du mot *smèchousi*, et c'est encore aujourd'hui l'usage que l'on fait de l'émeril. Mais les graveurs romains

ne faisoient peut-être usage que du maxium et du schiste d'Arménie; car Pline ne fait mention nulle part du *smiris* pour cet usage; il ne le nomme même pas.

Redi croit que le mot italien *smeriglio*, qui signifie aussi émeril vient du verbe latin *smerare*, qui dans les anciens auteurs a la signification de *nettare*, *pulire*, nettoyer, mais c'est aller chercher trop loin ce que l'on a bien près de soi. *Emeri*, dont on a fait ensuite *émeril*, vient indubitablement du mot grec *smiris*. Mais d'où vient ce mot qui paroît avoir une origine étrangère à la langue grecque? Pline fait mention d'un canton sablonneux de l'Æthiopie, appelé *Zimiri*, où on trouve l'hæmatite, pierre d'aimant de couleur rouge. L'émeril pouvoit aussi bien se trouver que l'hæmatite dans ces sables ferrugineux, et le mot *smiris* se sera dit ensuite pour zimiri, c'est-à-dire, pierre de zimiri, nom qu'on aura appliqué à tous les émerils, de quelques lieux qu'ils vinssent.

Éminence; toute élévation de terrein au-dessus du niveau de la plaine. Selon son caractère particulier, chaque éminence prend les noms de *colline*, *butte*, *montagne*, etc. Dans les jardins on aime l'*éminence*, parce qu'elle présente à la vue un plus grand horizon, qu'elle termine des aspects, et qu'elle en ouvre de nouveaux. L'éminence offre des points de vue variés; elle donne de la majesté aux édifices qu'elle porte sur son sommet, et leur procure sur ses penchans des situations douces et agréables. Des buissons fleuris, dispersés sans régularité sur ses pentes, de petits groupes d'arbustes, quelques grands arbres qui s'élancent de ses flancs, et ombragent une partie de son faîte, quelqu'édifice élégant au sommet, voilà ce qui est la décoration la plus naturelle et la plus agréable d'une éminence.

Emissarium; les Romains désignoient par ce mot ces canaux qu'ils avoient exécutés pour la décharge de plusieurs grands lacs. Les deux principaux monumens de ce genre sont l'*emissarium* du lac d'Albane et celui du lac Fucin. Les premiers *émissaires* remontent aux premiers temps de la république romaine, et prouvent à quel point les connoissances hydrauliques et du nivellement étoient alors parvenues. Pendant le siége que les Romains firent en 355 de la ville de Véïes, l'accroissement extraordinaire du lac d'Albe leur inspira de grandes inquiétudes. Ce lac, appelé de nos jours *le lac d'Albane*, est situé à treize milles de Rome, dans un bassin profond qui forme un vaste entonnoir, dont les bords fort rapides sont couverts de bois, de vignes et de maisons de campagne. Il a environ huit milles de circonférence. Sa profondeur est très-inégale. Dans quelques endroits, on n'a pas pu trouver de fond avec la sonde; ce qui paroît venir des courans très-rapides qui entraînent la sonde et en empêchent l'effet. Le débordement de ce lac, dont nous parlons, n'étoit motivé par rien de sensible; il n'étoit point tombé de pluie, et c'étoit vers la fin d'un été, où toutes les sources et tous les ruisseaux étoient à sec; les Romains regardoient donc cet événement comme un prodige, et ils envoyèrent consulter sur ce phénomène l'oracle de Delphes. Sa réponse se trouva conforme à celle d'un aruspice étrusque fait prisonnier pendant cette guerre, et qui prédisoit aux Romains la prise de Véïes après qu'ils auroient donné un écoulement aux eaux du lac. On entreprit aussitôt de construire l'*emissarium* dont nous allons parler; il subsiste encore aujourd'hui, et sert au même emploi, c'est-à-dire à décharger le trop plein des eaux du lac d'Albane, et à les porter de l'autre côté de la

montagne dans les champs qu'elles fertilisent. Ce canal de décharge fut creusé dans le sein même de la montagne d'Albane, 300 pieds au-dessous du village actuel de *Castel-Gandolfo*, dans la longueur d'un mille et demi. Cette entreprise est aussi admirable par la difficulté du travail, que par la promptitude avec laquelle elle fut terminée, et sa solidité attestée par sa longue durée. La difficulté de cet ouvrage étoit telle, que vraisemblablement l'aruspice étrusque n'attachoit dans sa prédiction la prise de Véïes à l'exécution de cet ouvrage, que parce qu'il la jugeoit impossible. Mais les Romains l'entreprirent avec cette hardiesse qui caractérise tous leurs ouvrages. Le Père Kircher et Piranési le père, ont examiné avec soin cet *emissarium*. Ce dernier sur-tout a recherché par quels moyens, en si peu de temps, et dans un espace si étroit qu'il ne pouvoit contenir qu'un très-petit nombre de travailleurs, on avoit pu terminer cette entreprise. Le temps et différentes causes avoient détruit les indices qui pouvoient conduire à cette connoissance. Mais un travail du même genre, entrepris sous l'empereur Claude, au lac Fucin, et dans lequel on voit encore à découvert les procédés employés pour l'excavation, a jeté le plus grand jour sur la manière dont fut percé l'émissaire d'Albane. Le travail de cette excavation consistoit en plusieurs puits, pratiqués perpendiculairement et par intervalles, de la superficie de la montagne au niveau du canal, ainsi qu'en différentes galeries obliquement percées qui aboutissoient à ces puits. Il n'existe qu'un seul de ces puits à découvert. La trace des autres est totalement effacée, et il n'en reste plus que des traditions. L'entrée du canal est ornée d'un édifice qui contribue en même temps à la solidité du travail. Cet édifice, quoique ruiné en quelques parties, subsiste encore aujourd'hui. Il est bâti de grands quartiers de pierres rustiquement taillées, et forme une assez grande grotte voûtée avec une porte dans le fond qui donne passage à l'eau dans le conduit de l'*emissarium*. Ensuite vient une pièce quarrée et voûtée en quatre compartimens, et une espèce de vestibule dont la voûte est tombée par le défaut d'entretien que cet ouvrage a éprouvé pendant long-temps. On y a laissé croître des arbres qui rendent ce site extrêmement pittoresque. Le caractère de cet édifice est beau; le genre rustique qu'on y a employé convient bien au sujet, et pourroit servir de modèle du style applicable à la construction d'un château d'eau. Le canal de l'émissarium est bâti et voûté, dans toute son étendue, en pierres de taille. Sa longueur est de 1260 toises. Il a trois pieds et demi de large, et environ six pieds de hauteur au-dessus du fond. Ses deux extrémités étoient ornées d'un château d'eau. L'un à l'entrée du côté du lac, l'autre à son issue du côté de la plaine. Il y a déjà à-peu-près vingt-deux siècles que ce grand ouvrage a été construit, et sans avoir eu besoin de réparation il sert encore au même usage: ce qui doit encore augmenter l'admiration qu'inspire un ouvrage si étonnant, c'est que Rome n'étoit pas encore parvenue alors au plus haut point de sa puissance, qu'elle ne possédoit même alors qu'une petite partie du Latium. *Voyez* les figures des restes de cet *emissarium*, dans Piranesi, *Antichità Albane*.

Au lac Fucin, aujourd'hui *Lago Celano*, il existe un canal encore plus considérable que celui du lac d'Albane. Il consiste dans une ouverture d'environ vingt pieds de hauteur, sur dix de largeur, qui occupe toute l'épaisseur d'une grande montagne située entre le Liris, dans lequel le conduit devoit se décharger, et le lac où l'on voit encore son orifice à une espèce de petit port

qui subsiste entre *Avezzano* et *Luco*. Ce conduit fut terminé ; mais lorsqu'on en fit l'essai, divers accidens l'empêchèrent de remplir sa destination : depuis on n'a plus cherché à reprendre ces travaux ; de sorte que cet *emissurium* est plus connu par les récits de Pline que par les descriptions des voyageurs modernes. Trente mille hommes furent employés, selon Pline, pendant dix ans, à vaincre tous les obstacles que la nature opposoit à cette entreprise. On eut des rochers à percer, des eaux à détourner et à élever. La montagne est encore remplie en tous sens de galeries souterraines. On y découvre une suite considérable de cavités verticales en forme de puits profonds, au bas desquels on peut se rendre par des conduits pratiqués en plan incliné. Il paroît que plus d'une raison ont déterminé à entreprendre de semblables travaux. Le seul besoin de puiser quelque part, une masse d'eau capable d'alimenter la navigation intérieure par des canaux, ou bien l'accroissement d'une rivière, furent suffisans pour rendre ces entreprises plausibles et avantageuses. Celle du lac Fucin étoit au nombre des projets de César, et Auguste fut vivement sollicité par les habitans du pays de les commencer. Au reste, le dégorgement d'un lac pourroit bien n'avoir été qu'un motif secondaire ; car Cicéron nous donne assez à entendre, dans son Traité de la Divination, que, lors du percement de l'*emissarium* du lac d'Albane, le sénat avoit été engagé à cette entreprise, moins par superstition que par la perspective de l'avantage qui résulteroit pour l'agriculture de cette conduite d'eau par les campagnes qu'elle fertiliseroit.

Un travail semblable paroît avoir été commencé au lac d'Averne, et ce conduit, qu'on montre aujourd'hui comme menant au prétendu antre de la Sibylle, n'étoit peut-être qu'une tranchée ouverte à un canal qui auroit reçu les eaux de l'Averne. Néron avoit entrepris de tirer de ce lac un canal navigable de cent soixante milles romains, lequel devoit être assez large pour que deux trirèmes pussent y passer de front. Il vouloit réunir ainsi Rome à Baies. Afin de se procurer une quantité d'eau suffisante pour alimenter un tel canal, il étoit naturel de l'aller prendre dans les lacs qui avoisinent Baies. Ainsi les tranchées qu'on découvre auprès du lac d'Averne, n'auront eu d'autre objet que de donner ouverture à ses eaux pour les jeter dans le canal projeté. On ignore jusqu'où peut s'étendre la tranchée en question ; des éboulemens près de son entrée, l'ont depuis long-temps rendue impraticable.

Emméléia, sorte de danse bacchique ; elle faisoit partie de la danse italique, et devoit appartenir au genre grave, puisqu'elle étoit consacrée à la tragédie, ainsi que l'attestent son nom et une foule de passages rassemblés dans l'ouvrage de Meursius, *sur les danses des anciens*. Platon l'appelle une danse pacifique, et la distinguoit ainsi de la pyrrhique, qui se dansoit tout armé ; l'emméléia étoit celle dans laquelle les danseurs pouvoient le plus développer leurs graces. Elle faisoit partie de la danse dionysiaque, c'est-à-dire bacchique. Le nom de cette danse, dérivé du mot grec *mélos*, qui signifie *chant*, indique que sa mesure étoit réglée par le chant, par la mélodie : on donnoit, d'après cela, le nom d'*emmelès* à tout ce qui étoit bien ajusté, bien d'accord et gracieux. Le mot *emméléia* signifioit aussi *bienséance*. Les Romains ont traduit le nom de cette danse par le mot qui s'appliquoit à la même idée, et l'ont appelé *concinnitas*. Voyez Danse, Danse italique, Cordax, Sicinnis.

Emmèles ; les sons emmèles

étoient chez les Grecs ceux de la voix distincte, chantante et appréciable qui peuvent donner une mélodie.

EMPATÉ. Un tableau est empâté, lorsqu'il est bien nourri de couleurs mises épaisses, et fondues ensemble, avec un tel art, que l'ouvrage semble fait d'une même continuité de travail, et n'être, en quelque sorte, que d'une seule touche. Ce terme se dit aussi des couleurs mises chacune en leur place, et qui ne sont pas fondues ensemble. C'est dans ce sens qu'on peut dire qu'une figure n'est point peinte, qu'elle n'est qu'empâtée.

EMPLACEMENT; place à bâtir, espace de terrein dans lequel on peut faire bâtir; on entend encore par ce mot, le lieu sur lequel doit être planté et disposé un jardin. Dans l'emplacement, on distingue le terrein et le site. Le site est le tableau en grand qu'offre l'ensemble du terrein. Cet ensemble lui donne un caractère déterminé; le mouvement et le jeu combiné de ses diverses parties, lui donnent son expression. Le choix de l'emplacement se fonde sur ce qu'exige la santé, et sur ce qu'enseigne l'économie rurale. Il faut un air sain que n'altère le voisinage d'aucun marais, d'aucune eau croupissante; il faut un sol fertile, de l'eau à proximité; il faut un lieu qui puisse être embelli sans trop de travail et de dépense, qui puisse acquérir des vues libres, et ait pour aspect des objets variés et riches des dons de la nature. En général il faut choisir un emplacement divisé en plaines, en montagnes, en collines et en vallons. Un emplacement qui ne consiste qu'en plaine, est trop uniforme, et les variations que l'art sait y introduire sont trop dispendieuses. Un paysage parsemé de collines, offre plus de variété dans ses aspects, plus de hardiesse et de liberté dans les situations des arbres, et plus de vie dans les ruisseaux et les cascades qui ne reposent jamais. *V.* EXPOSITION.

EMPLECTON; nom par lequel les Grecs désignoient une des manières de construire leurs murs. Lorsqu'ils n'avoient pas une épaisseur trop considérable, on les élevoit entièrement en pierres de taille; mais lorsqu'ils devoient être très-épais, on employoit l'*emplecton*; c'est-à-dire, qu'on ne construisoit en grosses pierres taillées d'équerre et placées de niveau, que les murs de face ou extérieurs; quant aux pierres destinées à remplir le vide entre les deux murs de face, on ne les tailloit point; cependant on les mettoit en liaison avec les pierres des murs extérieurs, et on les plaçoit dans un bain de mortier. Pour donner à cette maçonnerie une plus grande solidité, on plaçoit par intervalles de grandes pierres qui formoient parement sur les deux faces, et qui lioient et les deux murs extérieurs ensemble, et ceux-ci avec le mur intérieur compris entr'eux. Ces pierres de liaison, qui réunissoient les différentes parties de l'*emplecton*, étoient appelées *diatonoi*. Les Romains imitoient aussi l'*emplecton* des Grecs; mais ils n'y mettoient pas le même soin. Ils n'employoient pas ces *diatonoi* ou pierres de liaison. Leur *emplecton* n'étoit au fond composé que de deux murs extérieurs isolés, dont l'intervalle étoit rempli de mortier et de petites pierres; le tout formoit trois murs qui n'étoient pas assez liés ensemble pour n'en former qu'un seul, et qui, par la même raison, ne pouvoient avoir la solidité de l'*emplecton* des Grecs. *Voy.* DIATONI.

EMPREINTES. Après la connoissance de la manière de travailler les pierres gravées, ce qu'il importe le plus de savoir, c'est celle d'en tirer des empreintes. Le goût des anciens pour les pierres précieuses, a dû faire naître bientôt le desir de les contrefaire, pour se procurer à

moindre prix des ornemens qui approchassent de leur beauté et de leur éclat. Dès la plus haute antiquité, les Ægyptiens fabriquoient du verre, de la porcelaine et des émaux : Sénèque dit que depuis que les anciens avoient inventé le verre, ils avoient trouvé l'art de faire des émeraudes artificielles qui servoient à colorer des vases de terre cuite ou de brique ou de pierre ; il est évidemment question ici d'un émail ou couverte ; mais ce n'est pas le lieu d'en parler. Les manufactures les plus célèbres et les plus anciennes, étoient celles d'Ægypte, de Tyr et de Sidon, où les Phéniciens alloient le chercher, pour le répandre sous diverses formes dans les parties du monde connu. On fait, dit Pline, du verre blanc, du verre murrhin ; on en fait qui imite les hyacinthes et les saphirs, et de toutes sortes de couleurs. Les pierres précieuses artificielles se nommoient *vitriæ*, ou *vitreæ*. Trébellius Pollion appelle les pierres précieuses fausses, *gemmæ vitreæ*. On peut voir au mot HYACINTHE, que les anciens imitoient parfaitement une espèce qu'ils confondoient avec les chrysolithes. Ce n'étoit que par le toucher qu'on pouvoit distinguer les fausses des véritables ; les fausses étoient, disoit-on, plus chaudes. Pline donne aussi les caractères au moyen desquels on peut distinguer les pierres fausses des vraies. Elles se laissent rayer par le verre, par les instrumens de fer tranchant ; elles sont plus tendres, plus fragiles ; elles ont une espèce de paillette dans leur centre, et des espèces de pustules d'un éclat argentin : leur pesanteur est aussi moins considérable. Diodore fait encore mention de l'art d'imiter les pierres précieuses. On peut regarder la substance qu'il appelle *pseudochryse*, comme une topase ou une chrysolithe artificielle. L'art de contrefaire les pierres précieuses, n'a pas été perdu dans le moyen âge ; MARBODE en parle ; mais il croit en devoir faire un secret. HÉRACLIUS, auteur obscur du neuvième siècle, en traite plus ouvertement dans son Traité *de Artibus Romanorum* ; il enseigne la manière de faire les pâtes et d'imiter les pierres précieuses. Cependant, à cette époque, on ne faisoit en verre coloré que des ornemens massifs. Après le renouvellement des sciences, BOETIUS DE BOODT rassembla les divers procédés vrais ou faux pour imiter les pierres précieuses. Mais ce furent les travaux du chymiste HOMBERG, encouragé par les bienfaits du régent Philippe d'Orléans, qui portèrent cet art à sa perfection. M. DE FONTANIEU, intendant du garde-meuble, s'est aussi beaucoup occupé de l'imitation des pierres précieuses, et il a publié ses procédés. Le chymiste CROARÉ avoit fait beaucoup de travaux en ce genre ; il est mort sans rien publier. Dans le moyen âge, le verre coloré se vendoit souvent pour de grands morceaux de saphirs, d'émeraude, etc. ainsi que l'attestent la prétendue émeraude de l'abbaye de Reichenow donnée par Charlemagne, et le vase aussi prétendu d'émeraude de la cathédrale de Gênes. Beaucoup d'autres pierres qui ornent les reliquaires, sont des morceaux de verre. Il est possible aussi que ces monumens aient été autrefois des bijoux de prix, que les religieux ont jugé à propos d'employer à d'autres usages ; et le peuple voit avec autant de plaisir ces morceaux de verre, que des gemmes sur ses reliques chéries.

De l'imitation des pierres précieuses, on devoit nécessairement passer à celle des pierres gravées ; il y avoit différens moyens d'y parvenir, 1°. en gravant sur ces pierres factices ; mais elles ne valoient pas le temps qu'un habile artiste y auroit employé. On pouvoit aussi les imiter, en faisant prendre au verre un peu refroidi, et réduit à la consis-

tance d'une pâte, l'empreinte d'une pierre gravée, pour qu'il en gardât la représentation, et pût servir lui-même d'anneau ou de cachet. Ces sortes d'imitations se nomment pâtes et empreintes. Les anciens connoissoient aussi l'art de faire de ces sortes d'empreintes. On en a trouvé dans tous les lieux où on trouve des antiques. On en rencontre quelquefois avec leur ancienne monture, principalement dans les monumens sépulcraux. Plusieurs des premiers chefs-d'œuvre de l'art chez les anciens ne se sont conservés que sur des pâtes antiques; comme leur utilité est la même que celle des originaux, elles ont aussi la même valeur.

A l'époque de la restauration des arts, on s'occupa aussi de celui de prendre des empreintes. Sous Laurent de Médicis, sous Léon X, cet art devint un objet de spéculation pour les artistes et pour les gens de lettres. Cependant peu d'hommes de goût s'appliquèrent à cette sorte de travail jusqu'aux seizième et dix-septième siècles. Le plus célèbre d'entr'eux est Francisco VICECOMITE, qu'on en peut regarder comme le restaurateur. En encourageant HOMBERG dans ses recherches sur l'imitation des pierres précieuses, le principal but de Philippe d'Orléans avoit été de se procurer de belles empreintes, et il y parvint; il lui fit prendre celles de la collection du roi et de la sienne propre. CLACHANT l'aîné, graveur français de quelque célébrité, mort en 1781, avoit appris cet art dans la maison du régent, et il l'exerçoit avec succès. Madame FÉLOIX l'a pratiqué pendant plusieurs années, et elle continue le même commerce. Sa collection s'élève aujourd'hui à environ dix-huit cents empreintes. Christian DEHN, attaché au célèbre baron de Stosch, fit à Rome beaucoup d'empreintes. Il en avoit réuni deux mille cinq cents, dont DOLCE a publié la description. REIFFENSTEIN essaya de faire des empreintes de camées de différentes couleurs, et il réussit très-bien dans cette entreprise difficile et hardie. Il produisit des camées, qu'il est difficile de distinguer des originaux. Les empreintes de Dehn eurent tant de succès, que des artistes distingués, tels que Pichler, en firent d'anciennes pierres et de leurs propres ouvrages. LIPPERT, vitrier de profession, natif de Dresde, ayant eu dès son enfance pour les arts et l'antiquité un goût que ses liaisons avec Winckelmann changèrent en passion, pratiqua cet art avec succès; mais ne se trouvant pas suffisamment encouragé pour ses pâtes en verre coloré, et ne pouvant les donner à bon compte dans le pays qu'il habitoit, il fit des empreintes d'un talc blanc et dur. Il les publia par milles; chaque mille renferme des sujets tirés moitié de la mythologie, moitié de l'histoire, avec leur explication, et l'indication des endroits où se trouvent les originaux. Chaque mille se vend 24 ducats; il en existe en tout quatre milles. Il y en a aussi une collection consistante en deux mille, qui contient les sujets les plus précieux tirés de la première. Elle coûte 60 ducats. Le docteur QUIN, de Dublin, a aussi très-bien réussi à faire des empreintes. Mais celui qui a porté cet art le plus loin, est M. TASSIE, né à Glasgow, en Ecosse; il avoit été à Dublin en 1763; il y résida trois ans comme sculpteur et modeleur: il y fut présenté au docteur Quin, qui lui donna d'excellentes instructions. De Dublin, M. Tassie vint à Londres où il réside depuis 1766. Il y pratique l'art des empreintes avec un succès qui lui a mérité une récompense de la Société d'Emulation. Il a formé des moules de toutes les pierres antiques et modernes, qu'il a pu se procurer, et il en vend des empreintes en soufre ou en verre. Cette collection s'élève aujourd'hui à plus de quinze mille.

L'empereur de Russie en a une complète. Le savant RASPE a publié le catalogue des empreintes de Tassie. WEDGWOOD et BENTLEY ont fait en porcelaine des camées et des pâtes noires ou bleues pour des bijoux, des bagues ou des cachets qui sont connus de tout le monde. Un artiste français, le citoyen OLIVIER, qui tient la manufacture du Pont-aux-Choux, est parvenu à les imiter. SULZER, dans sa *Théorie des Beaux-Arts*, MARIETTE, dans son *Traité des Pierres gravées*, ont enseigné différens procédés pour faire des pâtes de verre. Ce dernier a reproduit ceux consignés par HOMBERG dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences*. Ce procédé consiste à triturer séparément du tripoli de Venise et du tripoli de France. On humecte celui de France; on le pétrit avec le doigt; on le presse dans le fond d'un petit creuset, et on met dessus une couche de tripoli de Venise non humecté. On passe ensuite sur ce mélange la pierre dont on veut avoir l'empreinte, et il s'y forme un relief. On fait sécher le moule; on taille un morceau de verre coloré de la mesure du creuset, et on l'y pose de manière qu'il ne touche pas la figure imprimée sur le tripoli. Le creuset mis au feu, le morceau de verre se fond, et se moule sur le tripoli: il faut voir dans Mariette, ou plutôt dans le Mémoire même, les petits tours de main nécessaires pour cette opération. Pour avoir une empreinte en relief avec une pierre en creux, on la prend d'abord sur de la cire d'Espagne: la figure venue en relief produit un creux dans le tripoli; et si, au contraire, elle vient en creux, elle produira un relief qu'on aura sur la pâte, au lieu de la pierre en creux. Les anciens savoient aussi faire des pâtes de couleur qu'on avoit de la peine à distinguer des camées. Il paroît qu'ils y réussissoient par l'application de deux verres de couleur et d'épaisseur différentes, auxquels ils faisoient prendre un commencement de fusion. Nous avons vu que Reiffenstein est le premier qui ait réussi à faire des pâtes de couleurs. Tassie et d'autres artistes ont aujourd'hui le même secret, et chacun suit des procédés différens. La méthode la plus expéditive et la plus aisée pour se procurer l'empreinte d'une pierre gravée, est la cire d'Espagne. Il faut prendre la meilleure, celle que les marchands nomment *cire à graveur;* on ne doit pas la faire fondre à la lumière d'une bougie, parce qu'elle se fond ainsi inégalement et se noircit: on la fait fondre dans une assiette à un feu doux, en mettant dessous la matière sur laquelle on veut conserver l'empreinte. Le carton est préférable au papier et même à la carte, parce qu'il ne se frippe pas; mais malgré toutes ces précautions, la cire est une matière cassante, et qu'on ne doit employer que quand on ne peut pas faire autrement: ces empreintes ont un luisant qui nuit à la gravure, et lui fait perdre le repos qui doit y régner. Les empreintes en plâtre, ou plutôt en talc très-fin, sont préférables. On le pulvérise bien; on le broie en une pâte un peu claire, et on le verse sur la pierre qu'on a eu soin d'entourer d'une carte pour le contenir. Les Italiens ont une manière particulière de préparer leur plâtre; on n'y apperçoit ni le grain de la matière, ni globules, ni soufflures. Le soufre fondu avec un oxyde minéral convenable à la couleur qu'on veut lui donner, produit les plus belles empreintes; on le verse de même sur la pierre entourée d'une carte. Il y a au cabinet des antiques une suite d'empreintes prises en carton mouillé, pressé sur la pierre, et recouvert d'une feuille d'or, de la même manière que l'on fait des moules de corne. Quelque précaution qu'on apporte, ces empreintes ne peuvent exprimer avec exactitude les traits délicats. On ne

peut, par tous ces procédés, obtenir des empreintes que des pierres en creux: pour en avoir de celles en relief, il faut d'abord en tirer un moule; ce qui se fait avec le plâtre, ou si le relief n'est pas considérable, avec de la mie de pain qui se durcit après avoir pris l'empreinte en creux pour la rendre en relief, ou mieux encore avec de la colle-forte qui, dans son premier degré de fusion, a une souplesse propre à cette opération, et se sèche promptement. Pour l'usage journalier, on peut avoir de cette cire, mêlée de térébenthine et colorée, qu'on nomme *cire de Commissaire*. Les collections d'empreintes se rangent comme les collections de pierres. (*Voyez* DACTYLIOTHÈQUE, SOUFRES.) Les collections d'empreintes de pierres gravées, étoient en général les seules recherchées, et quoiqu'on sût également prendre l'empreinte des médailles en cire, en plâtre, etc. par les mêmes procédés, on s'occupoit peu de les réunir, parce que ces empreintes, faites en deux pièces, ne donnoient pas une idée juste de la médaille, et occupoient une place considérable. M. MIONNET, premier employé au cabinet des Médailles de la Bibliothèque, en a formé une suite de plus de douze mille, assez bien exécutée, qui est d'une très-grande utilité pour l'étude de l'antiquité, des arts et principalement de la numismatique. Il a imprimé un catalogue d'une petite collection particulière qui est de quinze cents pièces. (*V.* MÉDAILLES.) On peut consulter sur les empreintes, et sur l'art de les faire, HOMBERG, *Mémoires de l'Académie des Sciences*, ann. 1712. LA Préface de RASPE, en tête du *Catalogue des Empreintes de Tassie*, Londres, 1792, 2 vol. in-4°. en anglais et en français. SULZER, *Allgemeine Theorie der schœnen Künste*, au mot *Abdruck*. MARIETTE, *Traité des Pierres gravées*, tome 1, pag. 209 *et* 230. BÜSCHING, *Steineschneidekunst*; 1779, in-8°. à l'article *Pasten*, p. 117.

EMULATION. Ce sentiment noble qui excite à égaler ou à surpasser ses rivaux, a été de tous les temps très-utile aux arts et aux artistes. C'est ainsi que, dans l'antiquité, l'émulation entre Zeuxis et Parrhasius a sans doute contribué au développement du talent de l'un et de l'autre. Le même effet fut produit par l'émulation entre *Michel-Ange* et *Raphaël*. Pendant les années que Michel-Ange passa hors de Rome, Raphaël n'a pas avancé l'art autant que lorsqu'il étoit stimulé par la présence de son rival. Sans *le Pordenone*, il se peut que *le Titien* n'eût pas atteint dans l'art de la peinture le degré de perfection auquel il est parvenu. Augustin et Annibal Carrache offrent encore un autre exemple de l'émulation des artistes; celle de ces deux frères dégénéra malheureusement quelquefois en rivalité, même en jalousie, et ne produisit pas tout le bien qu'elle auroit dû faire. Les chartreux de Bologne avoient demandé au concours un tableau, à plusieurs maîtres de l'Italie, qui leur envoyèrent leurs dessins: les deux Carraches étoient du nombre des concurrens; mais l'esquisse d'Augustin fut préférée. Quelques auteurs prétendent que cet événement fit sur-tout éclater la jalousie entre les deux frères. Le tableau qu'Augustin Carrache exécuta est la Communion de Saint Jérôme, qui se trouve maintenant dans la Galerie du Louvre; c'est sans doute le plus parfait des ouvrages de ce maître. Ils commencèrent encore ensemble la Galerie Farnèse à Rome; mais la jalousie des deux frères ne leur permit pas de la terminer ensemble; Augustin, qui étoit d'un caractère plus doux que son frère Annibal, abandonna à celui-ci seul le travail entier, et toute la gloire qu'il auroit dû partager avec lui.

Pasinelli et Cignani, deux peintres bolonais qui ont fleuri dans la dernière moitié du dix-septième siècle, avoient l'un et l'autre fait à Rome des études analogues; mais Pasinelli avoit pris pour modèle Raphaël et Paul Véronèse; Cignani, au contraire, le Corrége et les Carraches. Cignani fut par la suite plus célèbre que Pasinelli; mais ils surent s'abstenir de cette rivalité basse qui dégrade le véritable artiste, et se rendre l'un à l'autre la justice convenable. Lorsque l'Académie Clémentine fut instituée, les élèves des deux maîtres se réunirent, et choisirent Cignani pour leur chef. Palma offre un exemple frappant du mal que produit le défaut d'émulation.

Encadrer, mettre dans un cadre. *Voyez* Cadre, Bordure.

Encadrement; on appelle ainsi l'action d'encadrer, ainsi que tous les objets qui servent à entourer et à isoler un tableau, un dessin, etc. *Voyez* Cadre, Bordure.

Encaustique (Peinture a l'); genre de peinture dont les auteurs anciens font souvent mention, et qui diffère de la peinture ordinaire en ce qu'on employoit le feu pour appliquer les couleurs; d'où vient le mot *encaustique*, qui veut dire exécuté par l'action du feu. Il ne nous reste aucune de ces peintures antiques à l'encaustique. Le procédé dont les anciens se servoient, n'a pas même été retrouvé d'une manière certaine. Les expressions *encausto pingere, pictura encaustica, ceris pingere, picturam inurere*, peuvent faire deviner ce procédé. Quant à l'origine de cette peinture, elle ne peut pas se déterminer; mais d'après les Pandectes, il paroît qu'elle étoit encore en usage dans les quatrième et cinquième siècles. Le comte de Caylus et le peintre Bachelier sont les premiers qui ont fait, vers 1749, des essais pour retrouver l'ancienne peinture à l'encaustique. Ils n'y réussirent pas tout-à-fait. Quelques années après, le comte de Caylus présenta à l'Académie de Peinture à Paris ses idées à ce sujet. En 1754, il fit peindre par M. Vien une tête de Minerve, d'après le procédé imaginé par lui; et il présenta cette tête à l'Académie des Sciences en 1755. Bachelier recommença aussi ses essais, et réussit mieux qu'auparavant. Mais on a remarqué que sa peinture à l'encaustique différoit de celle des anciens, dont parle Pline. Depuis cette époque, on a fait plusieurs essais de ce genre, qui différoient des procédés suivis par Caylus. Calau en a fait en 1760 qui paroissent avoir été plus heureux. *Vicenzo* Requeno en a traité le mieux dans son ouvrage intitulé : *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de Greci e Romani pittori*, Parma, 1787. Pline, dans son passage classique sur la peinture à l'encaustique, en distingue trois espèces. Il résulte de ce passage : 1°. que l'on peignoit avec un style sur l'ivoire ou sur du bois lissé (*cestro in ebore*). On traçoit les contours sur un morceau de bois ou d'ivoire trempé et imbibé d'une certaine couleur : pour cette opération, on se servoit de la pointe du style; le côté large étoit employé pour gratter les petits filamens, et on continuoit alors les contours avec la pointe. 2°. La cire étoit étendue avec le style. On préparoit la cire imprégnée de couleurs, et on lui donnoit la forme de petits cylindres. A côté du peintre, il y avoit de la braise pour tenir toujours chauds les styles dont il se servoit. Lorsque les contours étoient tracés, on y portoit les couleurs avec la pointe du style, et on les étendoit avec la partie large; c'est ainsi que se faisoit le tableau. 3°. On appliquoit avec le pinceau de la cire liquéfiée au feu. Par ce procédé, les couleurs gagnoient une durée prodigieuse, et ne pouvoient être endommagées ni

par le soleil, ni par l'eau de la mer. Aussi s'en servoit-on pour faire des peintures sur les vaisseaux, et on lui donna de préférence le nom de *peinture des vaisseaux*. Le dernier procédé consistoit à lisser ou polir la peinture. On voit d'après tout cela que la peinture à l'encaustique n'avoit pas les différens défauts de la peinture à l'huile.

Encaustum ; encre pourpre dont se servoient les empereurs grecs pour leurs signatures, et dont l'empereur Léon défendit l'usage à toute autre personne. *Voy*. Encre.

Encens ; sur plusieurs médailles impériales, l'Arabie est figurée sous les traits d'une femme qui porte dans une main un rameau de l'arbuste qui donne l'*encens*.

Encorbellement. On donne ce nom à tout membre d'architecture placé en saillie, et soutenu par plusieurs pierres posées l'une sur l'autre, et plus saillantes les unes que les autres, que l'on appelle *corbeaux*. On trouve encore à Paris des vestiges de l'encorbellement ; il a été d'un usage général dans presque tout le nord de l'Europe.

Encre ; l'encre des anciens n'étoit pas si fluide que la nôtre ; il n'y entroit pas de vitriol ; la couleur des lettres des manuscrits trouvés à Herculanum est plus noire que les manuscrits même, quoique ceux-ci soient carbonisés ; cela vient de l'absence du vitriol, qui auroit rendu ces lettres d'une couleur rougeâtre, et qui sans doute auroit aussi corrodé la matière sur laquelle on a écrit, comme on peut s'en convaincre en voyant le manuscrit de Térence et celui de Virgile autrefois au Vatican, actuellement à la bibliothèque nationale. La saillie des lettres dans ces manuscrits prouve encore que l'encre dont on s'est servi n'étoit pas fluide, mais que c'étoit plutôt une espèce de couleur épaisse. L'encre des anciens, qui n'avoit de commun avec la nôtre que la gomme et la couleur, étoit appelée *atramentum scriptorium* ou *librarium*, pour la distinguer de l'*atramentum sutorium*. Le noir de fumée, ou la suie de la résine, de la poix, des torches et des fourneaux, étoit la base de l'encre des anciens. Quelquefois on substituoit à la suie le tartre, ou la lie de vin, l'ivoire brûlée, les charbons pilés. Cette encre étoit en usage du temps de Dioscoride et de Pline le naturaliste : par les *Origines* d'Isidorus de Séville, on voit qu'elle n'étoit pas différente au 7[e] siècle. Les copistes des manuscrits employoient fréquemment des encres rouges, bleues et vertes, pour former les titres et les premières lettres des livres, des chapitres, des paragraphes. Le minium, ou vermillon, avec lequel on écrivoit les titres des livres étoit d'un rouge beaucoup plus éclatant que celui dont on teignoit les feuilles de certains manuscrits. Cette couleur a été le plus fréquemment employée, et dès le siècle d'Auguste l'usage en étoit si général qu'on regardoit comme un signe d'une grande affliction, que les titres d'un livre n'en fussent pas formés. L'encre rouge servoit encore souvent à placer des notes sur la marge, ou à énoncer à la fin d'un livre le nom du copiste, en quel lieu, en quel temps, pour qui et par quel ordre il l'avoit écrit, etc. L'*encre pourpre* est plus rare dans les diplômes que dans les manuscrits ; elle produit cet effet singulier, qu'elle paroît tantôt rouge, tantôt noire, tantôt de couleur d'or, suivant que ses différentes positions font réfléchir la lumière. L'*encre rouge* fut choisie par les empereurs d'Orient, pour souscrire les lettres, les actes, les diplômes dressés en leur nom, ou émanés de leur autorité. C'est avec la pourpre cuite au feu, et avec ses écailles réduites en poudre qu'on faisoit cette encre sacrée, *sacrum*

encaustum, qu'il étoit défendu, sous peine de la vie, d'avoir, de rechercher ou de tâcher d'obtenir des officiers qui en avoient la garde. On ne sait pas au juste quand les empereurs commencèrent à signer avec cette encre. Au 12e siècle ils commencèrent à communiquer ce droit à leurs proches parens, et même à leurs grands-officiers, mais ils se réservèrent de souscrire avec la même encre le mois et l'indiction ; cet usage fut particulier aux empereurs du 12e et du 13e siècle ; il y eut de cette manière une distinction suffisante entr'eux et leurs parens, à qui ils donnoient la permission de signer leur nom seulement en lettres rouges. Au surplus depuis que les empereurs n'avoient pas conservé scrupuleusement l'usage de la pourpre, et qu'ils s'étoient contentés de souscrire en lettres rouges, il ne fut plus interdit aux particuliers d'en user, si ce n'est dans les épîtres, les actes ou les diplômes. Les souverains et les seigneurs qui n'étoient pas soumis à l'empire des empereurs grecs, affectèrent quelquefois de s'arroger aussi la même prérogative. C'est ainsi que dans plusieurs diplômes de Charles-le-Chauve, avant et après qu'il fût parvenu à la dignité impériale, son monogramme et la signature de son chancelier sont en rouge. Les Bretons et les Anglo-Saxons employoient l'encre d'or non-seulement dans leurs manuscrits, mais aussi dans leurs diplômes. Pour l'ordinaire ils se contentoient cependant de faire marquer à la tête de leurs diplômes ou de leurs signatures, des croix d'or ; en cela les prélats et les grands de leur royaume les imitoient souvent. Quand les livres étoient décorés de lettres initiales, formées de figures de poissons, d'oiseaux, de quadrupèdes, de fleurs et autres ornemens, l'enlumineur étoit distingué pour l'ordinaire du copiste. De-là, tant de manuscrits, sur-tout depuis le 13e siècle, sont dépourvus de ces lettres qui ont été laissées en blanc, ou qu'on a seulement indiquées quelquefois en y écrivant ces lettres en petit caractère, pour pouvoir les recouvrir de la lettre initiale peinte.

ENCRE ; sur l'expression qu'un artiste *donne dans l'encre*, *Voyez* BLANC.

ENCRE DE LA CHINE ; composition en pains et en bâtons qui se délaie et fond dans l'eau, et dont on se sert pour faire des dessins. La meilleure vient de la Chine. Elle est dure, veloutée, un peu roussâtre, et se détrempe difficilement. On croit que les Chinois la préparoient avec la liqueur d'une espèce de sèche ; cette encre est très-utile pour le dessin, parce qu'elle sèche à mesure qu'on l'emploie.

ENCROUTER ; on dit d'un mur, d'un marbre, qu'il est encroûté, quand il s'est formé dessus, soit par le laps du temps, soit par l'action de l'air ou de l'eau, une croûte ou une sorte de sédiment qui ajoute à son épaisseur.

ENDEMATIE ; air d'une danse particulière aux Argiens.

ENDOSIMON ; on appeloit ainsi chez les Grecs ce que le maître-chantre, ou le conducteur des chœurs, donnoit à ceux qui les chantoient, pour leur servir de règle.

ENDUIT ; revêtement en mortier, en plâtre, en ciment, ou en stuc, qu'on fait sur des murs construits en moëlons, en briques, ou de quelqu'autre manière pour former une superficie unie. Les Grecs et les Romains qui n'employoient pas comme nous des lambris en menuiserie, dans les revêtemens des murs intérieurs de leurs appartemens, apportoient le plus grand soin à leurs enduits. Les Romains désignoient cet enduit sous le nom de *tectorium* (*Voy.* ce mot). Dans les pays où l'on construit avec du mortier, on fait des enduits ordinaires de deux

ou trois couches, la première plus épaisse que les suivantes; lorsqu'on a bien égalisé l'enduit, on le blanchit avec quelques couches de lait de chaux. Dans plusieurs villes d'Italie, on peint sur les enduits, soit des arabesques, soit des paysages, et ces décorations remplacent d'une manière durable et économique les tapisseries de papiers de tenture. Dans la manière de former les enduits et les stucs et d'en tirer parti pour la décoration des grands édifices, l'Italie a conservé plusieurs pratiques antiques. Il y a à Milan des stucs d'une exécution supérieure dans plusieurs palais; il y en a de la même beauté à Florence au palais Pitti. Les enduits de plâtre, tels qu'ils se font à Paris, comprennent trois opérations. La première appelée *gobetage*, consiste à jeter sur le mur ou la cloison du plâtre gâché clair, qu'on y répand avec un balai; la deuxième couche se fait avec du plâtre moins clair, jeté et raclé avec la truelle; la troisième se fait avec du plâtre plus ou moins fin, qu'on étend au moyen d'un instrument pour effacer les ondulations de la truelle.

Enfans. On ne trouve de figures d'enfans ni sur les vases grecs, ni sur les monumens du plus ancien style grec. C'est Pausias qui le premier a excellé à représenter des enfans; et depuis ce temps, on les a figurés de toutes sortes de manières; il paroît que c'est après ce peintre célèbre, que le goût de ces sortes de représentations a été plus répandu; alors au lieu de divinités, on figura en enfans les génies de ces divinités portant leurs attributs; d'autres, comme on en voit dans les peintures d'Herculanum, tiennent les instrumens de différentes professions, et se livrent à toutes les occupations des hommes. C'est ainsi que sur plusieurs sarcophages, on voit des génies qui font tous les exercices gymnastiques, et qui exécutent des courses de chars autour d'une *spina*. On a même été jusqu'à représenter différens traits de la fable et de l'histoire héroïque, en substituant aux personnages, des enfans qui les représentent. On voit dans la villa Pinciana un bas-relief qui représente Andromaque et les Troyennes qui reçoivent aux portes Scées le corps d'Hector. Tous les personnages sont des enfans ailés ou non ailés. Buonarroti a publié des verres antiques sur lesquels sont des génies qui portent les attributs des divinités, et on voit sur les sarcophages des génies de Bacchus, avec les attributs qui leur conviennent.

Les artistes du beau style, en cherchant le délicat et le gracieux, se sont aussi proposé pour but d'exprimer la nature naïve des enfans. Les représentations fréquentes de génies et de l'Amour, donnèrent fréquemment aux artistes anciens l'occasion de représenter des figures enfantines. Winckelmann cite comme les plus beaux enfans de marbre qui soient à Rome, un Amour endormi à la villa Albani; et à la villa Negroni, un autre enfant monté sur un tigre, avec deux Amours dont l'un fait peur à l'autre en se servant d'un masque. Parmi les représentations d'enfans que nous ont laissées les anciens, celui du Musée Napoléon qui joue avec une oie, est un des plus remarquables. Ces morceaux prouvent suffisamment l'habileté des anciens artistes à imiter la nature dans la représentation des enfans. Le plus bel enfant, selon Winckelmann, que l'antiquité nous ait transmis, quoiqu'un peu mutilé, est un petit Faune, d'environ un an, conservé autrefois dans la villa Albani, aujourd'hui dans le Musée Pio-Clémentin: c'est un bas-relief; mais d'un travail si saillant, que presque toute la figure est de ronde-bosse. Cet enfant, couronné de lierre, boit avec tant d'avidité et de volupté,

que les prunelles des yeux sont tout-à-fait tournées en haut, et qu'on apperçoit à peine le point de l'œil qui est profondément travaillé. Depuis que ce bas-relief est dans le Musée Pio-Clémentin, on l'a restauré, et on y a ajouté une petite tasse qu'il tient de ses deux mains, et qu'il approche de la bouche comme pour boire. On voit encore dans le même Musée, un autre très-bel enfant, aussi en marbre blanc, qui tend, avec une grace enfantine, la main pour prendre un oiseau qui est sur un des côtés. On peut juger que c'est un enfant d'un an environ, si l'on considère son embonpoint qui convient à cet âge, et qu'il n'a point de dents, ayant la bouche ouverte. On l'a trouvé dans une fouille faite à Genzano.

Les enfans ont, sur quelques monumens, une signification allégorique. Les seize enfans que porte la statue du Nil désignent les seize coudées auxquelles son inondation doit s'élever. Sur plusieurs médailles impériales, la *Félicité des temps* est indiquée par quatre enfans qui représentent les quatre Saisons de l'année, et dont chacun porte quelquefois des productions analogues à la saison dont il est le symbole. Sur une médaille de l'empereur Hadrien, la Judée est représentée par trois enfans qui en désignent les trois provinces; savoir, la Judée, la Galilée et l'Arabie-Pétrée. Dans le bas-relief de stuc connu sous le nom d'*Apothéose d'Homère*, et qui est gravé dans le Musée Capitolin et le Musée Pio-Clémentin, la nature est figurée sous les traits d'un enfant sans aucun attribut. Sur une médaille de Marc-Aurèle, la *Félicité de l'Empire* est figurée sous les traits d'une femme vêtue de la stola, tenant un caducée d'une main, et un enfant sur l'autre bras.

Depuis la renaissance des arts, on s'est beaucoup occupé de la représentation des enfans; outre les sujets allégoriques, où les représentations des Amours et des Génies donnent des occasions de les figurer, les sujets chrétiens exigent presque toujours la présence d'anges et de chérubins qui sont figurés comme des enfans. Celui qui a excellé à représenter des enfans est l'Albane, dans son charmant tableau qui représente Vénus et les Amours. Le Titien est un des peintres qui ont le mieux réussi dans la représentation des enfans; le Poussin, Algardi, et tous ceux qui après lui se sont acquis dans cette partie une certaine réputation, l'ont étudié avec soin, et ont pris ses ouvrages pour modèles, afin de représenter cette innocence naïve, cette vérité sans prétention qui fait le charme de ce genre de peinture. Raphaël ne lui fut pas supérieur à cet égard. Le Corrége excella sur-tout dans la représentation des têtes de jeunes gens et d'enfans; il a su donner à leur sourire tant de naturel et de simplicité, que, selon l'expression de M. Lanzi, on est obligé de sourire avec eux. Les peintres de l'école de Bologne cherchoient à porter la représentation des enfans et des anges à un grand degré de perfection. Dans plusieurs tableaux du Dominiquin, on admire des anges d'une grande beauté; Bagnacavallo est cité pour la grace qu'il a su donner aux visages d'enfans; François Albane devoit de droit réussir dans ce genre, parce que sa femme et ses douze enfans étoient d'une grande beauté, et que par conséquent il ne manquoit jamais de modèles; Pietro Facini, de la même école, a fait plusieurs tableaux dans lesquels on admire de beaux groupes d'enfans; on distingue, entr'autres, le groupe de petits anges qui se trouve dans son tableau des Saints, protecteurs de Bologne; les anges peints par François Brizio, de la même école, sont aussi d'une beauté admirable. Bartolomeo di S. Marco, peintre

florentin; Nicolo Soriani, de l'école de Ferrare ; Domenico Piola, de Gênes; Camillo Boccaccino, de Crémone, et Jean-Baptiste Gaulli, surnommé il Bacciccio, sont également cités pour avoir réussi dans la représentation des enfans.

Enfer, nom général pris pour signifier les lieux destinés à la demeure des ames après la mort. V. Dictionn. mythol. aux mots Enfers, Furies, Parques, Tartare, Champs-Elysées, etc. etc.

Enfilade : en architecture, on appelle ainsi les appartemens dont toutes les pièces sont disposées à la suite l'une de l'autre sur une ligne droite, de manière que les portes de ces pièces soient en alignement. L'usage des appartemens en enfilade est assez général dans toute l'Italie, au climat de laquelle il convient très-bien. Il se trouve d'ailleurs aussi d'accord avec la pompe et l'ostentation qui forment le goût dominant des Italiens en fait d'appartement et de bâtisse; et c'est pourquoi on le trouve dans les palais des grands comme dans les maisons des particuliers. La disposition des appartemens en enfilade leur donne en effet un air de grandeur et de magnificence. Dans les palais, elle est presque d'étiquette, et elle convient sur-tout aux appartemens de parade. Cet usage a long-temps régné en France dans toutes les habitations ; aujourd'hui on n'en retrouve guère d'exemples que dans les palais et dans les anciens châteaux. Dans les habitations d'une modique étendue, les appartemens en enfilade ont des inconvéniens sensibles, sur-tout celui de faire traverser toutes les pièces à ceux qu'on doit recevoir ; ce qui rend presqu'inutiles les pièces condamnées à servir ainsi de passage. Plus la commodité des distributions intérieures a fait de progrès dans les maisons particulières, plus on s'est déshabitué des enfilades. Ce genre de distribution est d'ailleurs monotone, et se prête peu aux ressources que la décoration sait tirer de la variété même des formes dont chaque pièce peut être susceptible.

Enfoncement. Les peintres appellent ainsi, une profondeur, où il ne peut entrer ni jour ni reflet ; ce qui fait que cet endroit demeure extrêmement brun, privé de toute lumière et de couleur. Les enfoncemens ne doivent jamais se rencontrer sur le relief de quelque membre, mais toujours en des creux de jointure.

En architecture, le mot *enfoncement* se dit de la profondeur des fondations d'un bâtiment. On mettra, par exemple, dans un devis : Les fondations auront tant d'*enfoncement*. On se sert aussi de ce terme pour exprimer la profondeur d'un puits dont la fouille doit se faire jusqu'à plus de deux pieds au-dessous de la superficie des plus basses eaux. En terme de jardinage, on comprend sous le nom d'*enfoncement* tout terrein dont la surface est au-dessous du niveau de la plaine. Chaque espèce d'enfoncement se distingue ensuite par une dénomination particulière, telle que vallon, vallée, bassin, bas-fond, etc.

Enfumé. Ce mot se dit d'un tableau noirci par le temps ; les brocanteurs ont quelquefois enfumé des tableaux faits par des peintres modernes, pour faire acquérir plus de prix à ces ouvrages, en leur donnant un air d'antiquité. On enfume aussi des dessins nouvellement copiés, ou faits par des artistes vivans, et quelquefois par des élèves, pour leur donner l'apparence d'anciens originaux. Comme l'âge des estampes est connu, on a soin au contraire de les laver, et de les bien nettoyer de la fumée dont elles peuvent être couvertes, pour leur donner, dans les yeux des amateurs, l'apparence d'une belle conservation. Les artistes aiment assez que les estampes

soient légèrement enfumées, parce que cette demi-teinte roussâtre détruit l'opposition tranchante du noir de la gravure avec la blancheur du papier.

ENGAGÉE (COLONNE), ou COLONNE ADOSSÉE; colonne qui n'est pas détachée du mur, mais qui est ou adossée au mur, ou même engagée dans le mur. Dans les bons temps de l'art, on n'employoit point de ces colonnes. Il n'y a que le dessin que Paoli a donné du petit temple de Pæstum, qui pourroit faire croire qu'il y en avoit dans le Pronaos à l'extrémité des murs latéraux de la Cella; mais les observations scrupuleuses de M. Delagardette ont fait voir qu'il y avoit des antes, devant lesquelles se trouvoient des colonnes isolées de tous les côtés. Dans les ruines du temple d'Apollon Didyméen, près de Milet, bâti du temps d'Alexandre-le-Grand, on a trouvé un chapiteau d'une colonne corinthienne, qui faisoit partie d'une colonne engagée; mais il se pourroit que ce chapiteau fût d'une époque postérieure à la construction de ce temple. Le monument choragique de Lysicrate à Athènes a une espèce de colonnes engagées qui cependant sont entièrement terminées, et qui ont la forme ordinaire, mais qui ne sont pas isolées, en ce que le vide de l'une de ces colonnes à l'autre est rempli par de grandes dalles de marbre, qui passent derrière la moitié postérieure des colonnes, qui en est pour ainsi dire enclavée, de sorte qu'on ne peut voir de ces colonnes que la moitié de devant. On n'a donné le dernier fini qu'à cette moitié visible. Le fût en est cannelé, et les chapiteaux sont de ce côté travaillés avec le plus grand soin; la moitié postérieure du fût est lisse, et les feuilles des chapiteaux ne sont pas terminées. Dans les temps postérieurs, l'usage des colonnes adossées ou engagées se répandit, et l'on s'en servoit pour en orner les façades extérieures des édifices, ainsi qu'on le voit par différens édifices de Rome, tels que le Colisée, le Théâtre de Marcellus, et l'Arc de triomphe de Titus. On imagina aussi une espèce particulière de temples, dont la Cella, au lieu d'être entourée de tous les côtés d'un portique de colonnes isolées, n'en avoit que sur le devant, tandis que les trois autres côtés n'étoient décorés que de colonnes adossées. Un pareil temple s'appeloit *pseudoperipteros*. Le temple de la FORTUNA VIRILIS à Rome, et celui de Caïus et Lucius, connu sous le nom de la Maison carrée à Nimes, ont cette disposition.

ENGENCEMENT, se dit des draperies ou autres ajustemens; il signifie alors disposition. Des plis bien *engencés* sont des plis bien disposés. Il se dit aussi d'un assemblage d'objets qui se trouvent rarement réunis, et dont la composition est à-la-fois singulière et piquante: Ces choses, dit-on, sont singulièrement, sont pittoresquement *engencées*.

ENHARMONIQUE, un des trois genres de la musique des Grecs. Le genre enharmonique étoit le plus doux des trois; il passoit pour très-ancien, et on en attribue l'invention à Olympe Phrygien. Ce genre étoit au commencement très-simple; mais, dans la suite, il devint plus composé. Quoique ce genre fût très-admiré des anciens, il ne resta cependant pas long-temps en vigueur. Son extrême difficulté le fit bientôt abandonner, à mesure que l'art gagnoit des combinaisons. Le genre enharmonique moderne diffère entièrement de celui des Grecs; il consiste dans une progression particulière de l'harmonie, qui engendre dans la marche des parties, des intervalles enharmoniques, en employant à-la-fois ou successivement entre deux notes qui sont à un ton l'une de l'autre, le bémol de l'inférieure et le dièse de la supérieure.

Enlevure, signifie en sculpture la même chose que relief.

Enluminer; c'est l'art de colorier une image : cette sorte de peinture n'est remarquable que par l'éclat de ses couleurs; on enlumine aussi des estampes, en les frottant auparavant avec un vernis de térébenthine; et lorsque le papier est sec, on peint chaque partie de l'estampe avec la couleur à huile qui lui convient. *Voyez* Colorer.

Enluminure. Image ou estampe coloriée: cette sorte de peinture n'a d'autre mérite que l'éclat de ses couleurs, qui ne sont la plupart que des teintures qu'on applique à la gomme sur le papier, après l'avoir encollé avec une colle claire et blanche, et un peu d'eau d'alun. C'est pourquoi on appelle des *enluminures*, les mauvaises peintures où les couleurs se marient mal, et sont placées d'une manière dure et sans effet. Il y a des cas où l'enluminure peut être très-utile. Les planches, par exemple, qui représentent des objets d'histoire naturelle, des oiseaux, des plantes, des coquilles, etc. n'instruisent qu'imparfaitement si elles ne sont accompagnées des couleurs propres à chaque objet. L'enluminure est utile toutes les fois qu'on doit montrer l'objet colorié. Il y a des enluminures d'oiseaux, de coquilles, etc. qu'au premier coup-d'œil on peut prendre pour des gouaches. Il est bon alors que les travaux de la gravure ne soient pas trop fortement prononcés, et que le ton de l'estampe soit fort doux. L'enluminure commune remplit son objet, lorsqu'il ne s'agit que de faire connoître les couleurs, comme celles des uniformes de troupes, ou celles des pavillons et des flammes de vaisseaux, etc.

Ennemies. On appelle ainsi les couleurs qui, par leur opposition, produisent un ton dur et désagréable à la vue : telles sont le bleu et le rouge, qui ne peuvent être associées.

Enroulement. On appelle ainsi certains ornemens dont les lignes contournées offrent la figure d'une spirale : tels sont les volutes du chapiteau ionique, celles du corinthien et les parties latérales des consoles ou modillons qu'on sculpte dans les entablemens. Ces sortes d'enroulemens ne sont, dans l'architecture, que de légers détails d'ornemens dont les monumens de l'antiquité nous offrent les modèles, et qui ont reçu de l'usage force de loi dans la décoration. Il n'en est pas de même de ce qu'on appelle *enroulemens* dans l'architecture moderne ; c'est-à-dire de ces piliers buttans en console, de ces ailerons de portail d'église, qui ont été introduits par un goût faux et mesquin dans les monumens des deux derniers siècles. L'abus de ces contours bizarres a été porté au plus haut degré par le Borromini et par son école. Cette manie des enroulemens passa aussi dans la décoration et dans l'ornement. Les retables des autels, les grilles, les portes, les meubles, tout fût contourné; et on regrette encore de voir quelques-unes de ces formes d'enroulement, défigurer des monumens durables, et d'ailleurs recommandables.

On appelle **Enroulement de parterre**, des plate-bandes de buis ou de gazon contournées en lignes spirales, que les jardiniers appellent *rouleaux*. Ces sortes de dessins étoient fort à la mode dans les jardins réguliers; on en voyoit dans les grands parterres du Jardin des Tuileries et autres semblables. Ce goût s'est perdu depuis que dans la composition des jardins même réguliers, on s'est rapproché davantage des dispositions de la nature.

On nomme aussi *enroulemens*, ces ornemens qui terminent le corps de quelques génies, ou de quelques animaux réels ou imaginaires, dans les sculptures des frises antiques, et

principalement dans ce genre de décoration que nous nommons ARABESQUE. *Voyez* ce mot.

ENSEIGNE. L'usage des enseignes devoit s'introduire de bonne heure, comme moyen de faire connoître à chaque guerrier sa place, et d'empêcher le désordre. Chez les Grecs, dans les temps héroïques, c'est une partie de l'armure fixée au bout d'une lance, qui paroît avoir servi d'enseignes militaires. Dans l'Iliade, on voit cependant Agamemnon prendre, au siége de Troie, un voile de pourpre, et l'élever en haut avec la main, pour le faire remarquer aux soldats, et les rallier à ce signal. Peu à peu s'introduisit l'usage des enseignes avec des devises ou des symboles. Les Ægyptiens avoient pour enseigne les différens animaux qu'ils adoroient, et on en conserve encore dans les cabinets qui ont servi à cet usage. Les Perses avoient pour enseigne principale un aigle d'or, au bout d'une pique, placé sur un chariot, et la garde en étoit confiée à deux officiers de la première distinction. Selon Xénophon, cette enseigne fut en usage sous tous les rois de Perse. Les Romains n'eurent d'abord pour enseigne qu'une poignée de foin, élevée au bout d'une pique ; bientôt l'aigle devint l'enseigne distinctive des légions ; chacune avoit la sienne posée sur une base sculptée et portée au haut d'une pique. Pline observe qu'avant le second consulat de Marius, on portoit pour enseigne différentes figures d'animaux, tels que des sangliers, des loups, des chevaux, etc. ; mais que ce général conserva l'aigle seul. Du temps des empereurs, c'étoit souvent une main, par allusion au nom des manipules, ou comme l'emblême de la Concorde ou de la Fidélité. On en voit plusieurs exemples sur la colonne Trajane. On y voit aussi un aigle, avec le portrait de l'empereur au-dessous. (*V.* AIGLE.) Sur les monumens, les enseignes sont communément ornées de couronnes, et chargées de petits boucliers, *clypei*, sur lesquels il y avoit probablement des portraits, ou d'autres emblêmes analogues aux événemens relatifs à chaque légion. On y remarque aussi des créneaux, comme trophées des villes prises, ou des becs de galères. Après la mort de Germanicus, les légions, en signe de tristesse, supprimèrent pour quelque temps tous les ornemens des enseignes. Probablement ils en agissoient de même dans les autres démonstrations de deuil ou dans les calamités publiques. Sur une enseigne de la colonne Trajane, on voit au-dessus de l'aigle un petit *vexillum* ou étendard. Selon Végèce, on y écrivoit au milieu le nom des cohortes et des centuries, afin que chaque soldat pût reconnoître la sienne. Dans les siècles antérieurs à cet auteur, les *manipuli* seuls avoient leurs signes, et ils composoient les cohortes qui n'en avoient pas en propre. Quelquefois on attachoit simplement le *vexillum* au bant d'une pique, sans autre ornement. Le *labarum*, cet étendard au milieu duquel Constantin fit placer le monogramme du Christ, différoit du *vexillum* en ce qu'il étoit tendu, et conservoit sa forme carrée, comme on le voit sur les médailles de Théodose, etc. Le *vexillum*, qu'on voit fréquemment sur la colonne Trajane, n'étoit attaché qu'au bord supérieur. Selon plusieurs auteurs, le mot *labarum* n'est que du Bas-Empire. Végèce attribue aux Romains de son temps, ces étendards en forme de dragons qui servoient d'enseigne aux nations barbares : lorsque celles-ci étoient devenues auxiliaires des Romains, elles conservoient probablement leurs signes militaires, et elles les mêloient parmi les aigles des légions. (*Voy.* DRAGONNAIRES, DRAGON, LABARUM, DRAPEAUX.) On voit dans les cabinets plusieurs

représentations d'animaux posés sur des plinthes. Les trous qui traversent ordinairement ces plinthes, paroissent avoir servi à les fixer au haut des piques pour servir d'enseignes. Telle est peut-être une figure d'aigle, conservée au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale.

Ensemble; en peinture, c'est la subordination générale des parties les unes aux autres qui les fait concourir à former un tout bien proportionné: cet ensemble naît de la liaison des lumières et des ombres, de l'union des couleurs, de l'opposition des groupes, enfin de l'harmonie qui consiste dans l'arrangement du bon ordre de tous les objets.

En architecture, le mot *Ensemble* se prend d'abord sous le rapport de masse générale d'un édifice; c'est le tout considéré sous son rapport matériel. Sous le rapport moral, on appelle *ensemble*, comme en peinture, la subordination des moindres détails au tout harmonieux et bien proportionné. Ce mérite d'ensemble manque fort souvent dans les monumens publics, parce que leur construction est subordonnée à tant de hasards, que c'est déjà une chance fort rare, lorsque le même architecte commence et achève un monument. Les vacillations des ordonnateurs, les vicissitudes du goût et d'autres causes ont produit ce désaccord qui frappe dans plusieurs grands édifices, tels que Saint-Pierre à Rome, le Louvre à Paris, etc. Ces édifices, conçus d'abord sur des plans simples, n'ayant pu être achevés dans un espace de temps convenable, ont passé par tant de mains qu'on ne pouvoit pas s'attendre à y voir conservé l'esprit d'ensemble. On a observé que le palais des Tuileries sur-tout, manque d'ensemble sous le rapport moral; que ceux qui ont été chargés de son raccordement n'ont cherché qu'à établir, entre tous les corps qui composent sa façade, des communications intérieures, et à l'extérieur, un certain cadencement qui plaise à l'œil; mais la discordance qui règne entre toutes les ordonnances de ces corps incohérens entr'eux, frappe les yeux même de celui qui n'est pas architecte. L'*ensemble de plan* consiste à établir une parfaite symétrie entre les distributions intérieures, de manière qu'un côté répète l'autre avec la plus grande exactitude: à disposer toutes les pièces dans une direction qui offre des lignes simples, d'un dégagement facile, et dans une correspondance parfaite entr'elles. L'hôtel-de-ville d'Amsterdam, dont le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale possède un modèle, offre un exemple remarquable de cet ensemble de plan. L'*ensemble* le plus essentiel est celui des proportions et des masses; c'est-à-dire, celui de l'*élévation*; cet ensemble résulte d'abord de ses principales dimensions, qui doivent être entr'elles dans un tel rapport, qu'aucune n'accuse l'insuffisance de l'autre. A cet égard, il y a des rapports déterminés par l'art, par l'habitude, par l'expérience; d'autres qui dépendent de la position de l'édifice, de son point de vue, et des accessoires qui l'accompagnent, et que le goût seul de l'artiste peut fixer. Dans la plupart des églises, on a trop négligé de mettre de l'accord entre l'élévation intérieure et l'élévation extérieure. Il y a aussi un *ensemble* qui tient aux combinaisons de l'art, à l'emploi des ordres, à l'accord harmonieux des pleins et des vides, à une sage dispensation des effets, et à l'exécution des profils et de la modinature. Les architectes pêchent encore souvent contre l'*ensemble de la décoration*. Ils sont quelquefois prodigues d'ornemens dans quelques parties. L'*esprit d'ensemble* est opposé à l'*esprit de détail*. Le premier est celui qui sai-

sit les grands rapports des objets ; le second est celui qui s'arrête aux petites choses. *Mettre ensemble* est une locution technique employée par les artistes, et qui est relative au dessin des figures.

En musique, le terme *ensemble* ne s'applique qu'à l'exécution, lorsque les concertans sont si parfaitement d'accord, pour l'intonation et pour la mesure, qu'ils semblent être tous animés d'un même esprit, et que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit sur la partition. L'ensemble dépend de l'intelligence avec laquelle chacun sent le caractère particulier de sa partie, et sa liaison avec le tout.

ENTABLEMENT. L'étymologie de ce mot, dérivé de *tabulatum*, le plancher, ne donne qu'une idée incomplète de l'entablement, mais elle le rappelle à son origine. En effet, c'est aux solives du plafond, supporté par l'architrave, que l'architecture doit les formes essentielles qui constituent l'entablement. Supposons qu'avant l'époque où l'architecture est devenue un art, on ait voulu placer un plancher sur deux rangées parallèles de colonnes, il falloit commencer par poser transversalement sur leur sommet une poutre pour les réunir ; voilà l'origine de l'architrave ; il falloit ensuite placer des poutres dont les deux extrémités posoient sur l'architrave de la façade antérieure et sur celle de la façade postérieure. C'est sur ces poutres qu'on pouvoit enfin poser le plancher ; celui-ci devoit dépasser de tous les côtés les poutres qui lui servoient de support, afin de mieux les conserver. Ces planches saillantes donnèrent origine à la corniche, et la place entre l'architrave et la corniche où l'on appercevoit les extrémités des poutres qui supportoient le plancher, devint par la suite la frise. Lorsqu'enfin on s'est appliqué à construire de beaux édifices, ces parties ont été décorées de différentes manières; on a suivi à leur égard des proportions particulières, et on y a appliqué des ornemens convenables. Dans tous les édifices, même dans ceux construits en pierres, et lorsqu'il n'y a point de plancher, on a conservé à l'extérieur l'entablement, pour leur donner une meilleure apparence. En effet, l'entablement est une partie essentielle de tous les monumens d'architecture; il sert à les terminer ; il est à leur égard ce que le chapiteau est à l'égard de la colonne. (*Voyez* COLONNE, CHAPITEAU.) Par-tout où il y a des colonnes, même lorsqu'elles ne supportent rien, il faut qu'elles soient surmontées d'un entablement, dont l'absence feroit paroître les colonnes comme des parties oisives et parasites. Dans les édifices même, où les colonnes, ainsi que l'entablement, ne servent que d'ornement, l'architecte ne doit jamais perdre de vue l'origine de l'entablement, pour ne pas commettre des fautes grossières et absurdes qui offensent l'œil du connoisseur. C'est ainsi que, par l'origine même de l'architrave, on voit que cette partie de l'entablement doit se prolonger d'après une ligne droite par-dessus la sommité de toutes les colonnes, parce qu'elle représente la poutre placée transversalement sur le sommet d'une rangée de colonnes, afin de supporter les poutres sur lesquelles on place le plancher. C'est donc une faute grossière que quelques architectes modernes, même célèbres, ont commise d'avoir interrompu l'architrave, et de ne pas lui avoir donné une direction droite ; c'est ainsi que quelquefois pour donner plus d'élévation à une fenêtre placée entre deux colonnes, on a interrompu ou découpé l'architrave ; de sorte que, dans ces endroits, les poutres paroissent n'avoir point de support.

De pareils défauts ne se remarquent point aux beaux monumens de l'architecture des anciens Grecs; ce n'est que sous les empereurs romains qu'ils se sont quelquefois introduits.

On a déjà observé plus haut, que l'entablement est composé de trois parties, de l'ARCHITRAVE, de la FRISE et de la CORNICHE. (*Voy.* ces mots.) La proportion la plus convenable pour l'entablement, est de lui donner le quart de la hauteur des colonnes. Lorsque l'entablement a trop peu d'élévation, l'ensemble a une apparence maigre et misérable; lorsqu'au contraire l'entablement est trop élevé, l'édifice qu'il couronne paroît en être écrasé.

Les monumens d'architecture les plus anciens qui nous sont parvenus nous offrent des entablemens. Ceux de l'architecture indienne, à la vérité, ne nous en offrent point; mais ils n'y étoient pas nécessaires, parce que les temples des Indiens étoient taillés dans le roc, et que les colonnes qu'on y employoit n'avoient pas de toit à supporter, puisque la partie supérieure des rochers formoit la voûte ou le plafond des temples. Il est très-probable que les Perses ont eu des entablemens; mais on n'en trouve plus de vestiges dans les ruines de Persépolis. Les Ægyptiens sont le seul peuple de cette époque reculée, dont les édifices nous offrent des entablemens. Dans les plus anciens temps, les entablemens des Ægyptiens étoient d'une grande simplicité. Une seule grande pierre étoit posée sur les colonnes dans toute la longueur de l'édifice. Pardessus cette pierre, qui joignoit la sommité des colonnes, on posoit les grandes dalles de pierre qui couvroient l'édifice. Pour élever davantage le plafond de l'édifice, et pour avoir plus de jour, on plaçoit ensuite au-dessus de chaque colonne une pierre carrée, sur laquelle on posoit la pierre longue. Au lieu de ces pierres carrées, on plaçoit quelquefois des pierres aussi longues que l'édifice étoit large, sur les sommités des colonnes, dans la direction de la largeur de l'édifice. Quelquefois on ne couvroit l'édifice que d'une seule assise de dalles, quelquefois de deux ou de plusieurs; la première dépassoit les colonnes; ces dalles étoient entées par degré. En comparant ces entablemens avec ceux de l'architecture grecque, on trouve quelques différences. On peut comparer avec l'architrave la grande pierre placée longitudinalement sur les colonnes, et on peut trouver quelque analogie entre la corniche et le bord des dalles qui dépassent les colonnes; mais l'architecture ægyptienne ne nous offre rien qui puisse être comparé avec la frise; car les petites pierres dont il y en a une sur chaque colonne, ou celles qui joignent transversalement les colonnes, ne remplacent point la frise, parce qu'elles sont au-dessous de l'architrave. Dans les plus anciens temps, les entablemens ægyptiens étoient sans aucun ornement. Les grandes pierres et les dalles placées pardessus et qui les dépassoient, étoient taillées carrément, sans aucun membre, et sans aucun autre ornement que des hiéroglyphes. Insensiblement on arrondit les coins de ces pierres, et par la suite on composa plusieurs membres droits, circulaires, évasés, tantôt unis, tantôt chargés d'ornemens.

L'entablement grec diffère beaucoup de celui des Ægyptiens par sa composition, sa forme et ses profils. Nos architectes emploient encore l'entablement grec composé de l'architrave, de la frise et de la corniche; mais les anciens maîtres donnoient plus d'élévation à l'ensemble de l'entablement, et plus de saillie à ses différentes parties; ce qui lui procuroit cet air majestueux et respec-

table qui le distingue des entablemens modernes. L'entablement dorique avoit ordinairement pour hauteur environ le tiers de celle de la colonne. On observe cette proportion aux temples de Pæstum, de la Sicile et d'Athènes. Sa composition étoit extrêmement simple, et on ne lui donnoit que peu de membres, mais d'une grande dimension. La hauteur de l'architrave étoit égale à-peu-près à la grosseur de la sommité de la colonne. Il étoit uni, et il avoit seulement à sa partie supérieure un filet sur lequel étoient les triglyphes. On donnoit encore plus d'élévation à la frise, et on l'ornoit de triglyphes, qui doivent probablement leur origine aux extrémités des poutres placées sur l'architrave. Ils sont placés à égales distances au-dessus du milieu de la colonne, et au-dessus du milieu de l'entre-colonnement, de sorte qu'entre deux triglyphes il reste toujours un champ carré libre, qu'on appelle *métope*. La division exacte des triglyphes offre beaucoup de difficultés, parce que les métopes doivent toujours former un carré. Quelquefois les triglyphes n'étoient pas travaillés sur la frise même; mais c'étoient des pierres isolées qu'on y inséroit : c'est ce qu'on voit au temple de la Concorde à Agrigente, aux temples de Pæstum, etc.

Les métopes représentent la place qui est restée vide entre les extrémités des poutres. Il paroît que dans les plus anciens temps ils étoient ouverts, ainsi que Winckelmann le soupçonne d'après un passage d'Euripide. Lorsque par la suite on les mura, on les laissa d'abord unis, ainsi qu'on le voit par les temples de Pæstum, d'Agrigente, de Segesta et de Selinus; dans la suite, on les orna de sculptures en relief qui représentoient des boucliers, ou des bucrânes, ou des ægicrânes, ou des instrumens de sacrifices, etc. Le plus souvent, ces bas-reliefs se rapportoient à la divinité ou au héros auquel le temple étoit consacré; ils représentoient ou ses actions ou des victoires remportées par son assistance. C'est ainsi que sur les métopes du temple de Thésée à Athènes, on voit les actions de Thésée et d'Hercule, et sur ceux du Parthenon, le combat des Centaures et des Lapithes. *Voyez* Métopes.

On donnoit moins d'élévation à la corniche qu'à l'architrave et à la frise; quelquefois elle n'avoit que la cinquième ou même la septième partie de tout l'entablement. On lui laissoit une forte saillie, environ du quart de la hauteur de l'entablement; ce qui donnoit à l'ensemble un air vénérable. Dans les plus anciens temples, tels que ceux de Pæstum et de la Sicile, la corniche a peu de membres, et ils n'ont point d'ornemens. Cette simplicité s'observe encore au temple de Thésée à Athènes. Du temps de Périclès, on commença à embellir la corniche. Celle du temple de Minerve à Athènes a plus d'élévation que celle d'un temps antérieur, et elle est aussi plus riche. Le dernier de ses membres est orné, à des distances égales, de têtes de lion qui servent à faire écouler l'eau. La principale décoration de la corniche consiste dans les modillons placés au-dessus de chaque triglyphe et de chaque métope. Cette composition et disposition simple et noble donne à l'entablement dorique un air de grandeur et de dignité qui manque absolument aux édifices de cet ordre qui sont d'une date postérieure. L'entablement de Vitruve en diffère déjà beaucoup, et les architectes suivans s'en sont éloignés encore davantage.

L'entablement de l'ordre ionique différoit dès les premiers temps, sous plusieurs rapports, de l'entablement dorique, principalement en ce qu'i n'avoit ni modillons ni triglyphes

quoique du reste, quant aux proportions de l'une de ses parties aux autres, il avoit quelque ressemblance avec l'entablement dorique. L'entablement du petit temple sur l'Ilyssus près d'Athènes est le plus ancien de l'ordre ionique qui nous soit connu; l'architrave y est élevée, et tout-à-fait unie; la frise encore plus élevée, étoit anciennement ornée de bas-reliefs, et la corniche très-saillante, mais de peu d'élévation. Dans ces anciens monumens, on ne remarque pas même encore les denticules ou dentelures qui par la suite devinrent l'ornement caractéristique de l'entablement ionique. Par la suite, cet entablement reçut différens ornemens, tels que des modillons, des oves, des feuilles, etc. Tel est l'entablement du temple de Bacchus à Téos, bâti par Hermogènes, ainsi que celui de plusieurs autres temples ioniques de la même époque.

D'abord, l'ordre corinthien n'avoit pas d'entablement particulier; on lui donnoit celui de l'ordre ionique, ainsi qu'on peut l'observer au monument choragique de Lysicrates. Par la suite, on imagina pour l'ordre corinthien un entablement particulier composé de ceux de l'ordre dorique et de l'ordre ionique. Du temps d'Auguste et de ses successeurs, cet entablement eut une disposition particulière, et des dimensions déterminées qui le distinguoient entièrement des autres ordres d'architecture. On tâcha surtout de lui donner plus de richesse qu'aux entablemens des autres colonnes, afin qu'il s'accordât au riche chapiteau de cet ordre. Dès-lors on n'y laissa point de membre sans ornemens.

On peut consulter sur l'entablement, Blondel, *Cours d'Architecture*, t. I, p. 240, 278, 327; t. II, p. 7, 29, 121, 153; Dumont, *Parallèle des grands entablemens et des charpentes à l'italienne*.

L'entablement de couronnement, est celui qui couronne un mur de face, lequel n'est décoré d'aucun ordre d'architecture, ou qui couronne la décoration intérieure d'un salon, d'une galerie, etc. *L'entablement recoupé*, est celui qui fait retour en avant-corps sur une colonne ou un pilastre, comme aux arcs de Titus ou de Constantin à Rome.

Entasis, mot grec par lequel Vitruve paroît désigner ce que nous appelons *diminution* dans une colonne, et non pas le *renflement*, comme plusieurs auteurs l'ont pensé. *Voyez* Diminution, Fût.

Entente; on dit ce tableau est *bien entendu*, est d'une *belle entente*, pour indiquer que l'ordonnance en est bien entendue, qu'il est conduit avec beaucoup d'entente, avec une grande intelligence, soit par la disposition du sujet, soit par les expressions, le contraste ou la distribution des lumières. *Entente* se dit aussi d'une partie d'un tableau seulement; on dit ce groupe, cette figure sont d'une belle entente de lumière; il y a dans ce tableau une belle entente de couleur.

Enthia; terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes procédant du grave à l'aigu.

Enthousiasme; lorsque l'enthousiasme est vrai et exempt d'affectation, il est utile et même nécessaire aux arts et aux artistes, surtout à ceux qui se livrent à la peinture. C'est sur-tout dans la jeunesse que l'enthousiasme est dans sa force et dans sa pureté; il perd de sa vivacité et souvent de sa franchise dans l'âge où les talens formés sont arrêtés dans leurs progrès. Les vives impressions produites par le beau et qui excitent l'enthousiasme, sont un présage favorable dans les jeunes artistes qui en sont susceptibles; elles soutiennent leur zèle, nourrissent l'émulation, échauffent leur ame. Mais autant le véritable enthousias-

me est utile, autant le faux enthousiasme est nuisible et ridicule.

Entier. *Voyez* Terminé.

Entonner. C'est, dans l'exécution d'un chant, former avec justesse les sons et les intervalles qui sont marqués. Ce qui ne peut guère se faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent se rapporter ces sons et ces intervalles. Entonner est encore commencer le chant d'un hymne, d'un pseaume, d'une antienne, pour donner le ton à tout le chœur.

Entr'acte. Espace de temps qui s'écoule entre la fin d'un acte d'une pièce de théâtre et le commencement de l'acte suivant, durant lequel la représentation est suspendue, tandis que l'action est supposée se continuer ailleurs. L'orchestre remplit cet espace en France par l'exécution d'une symphonie qui porte le même nom, et qui doit avoir un caractère convenable à l'action. Cet entr'acte n'avoit pas lieu chez les Grecs; la représentation n'étoit point suspendue sur leurs théâtres depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin : ce furent les Romains qui introduisirent les premiers cet usage sur leurs théâtres, et cet usage s'est continué parmi nous.

Entre-colonnement, espace qui est entre deux colonnes, mesuré de l'endroit où elles ont une grosseur égale. Comme l'épaisseur du fût des colonnes n'est pas le même dans toute sa hauteur, on est convenu de prendre pour mesure des colonnes et des entre-colonnemens la partie inférieure du fût, sans y comprendre la base, ni ses parties. L'entre-colonnement est un des objets les plus importans dans l'architecture. L'effet des colonnes, et l'harmonie d'un édifice dépendent, en très-grande partie, de la justesse, de la bonne et judicieuse mesure des entre-colonnemens.

Dans les monumens de l'architecture ægyptienne, l'entre-colonnement est d'un pied et demi jusqu'à trois pieds; rarement il est plus étendu. Selon Vitruve, les Romains avoient cinq proportions différentes d'entre-colonnemens, désignés par les noms suivans, Pycnostylos, Systylos, Diastylos, Aræostylos, Eustylos (*Voyez* ces mots), qui exprimoient ces différences. Le *pycnostyle* et le *systyle* étoient regardés comme peu commodes, parce qu'ils ne permettoient pas à ceux qui se rendoient dans le temple d'aller deux à deux, mais seulement l'un après l'autre. On n'approuvoit pas le *diastyle* et sur-tout l'*aræostyle*, parce que le trop grand espacement des colonnes faisoit craindre de voir rompre les pierres de l'architrave. C'est pour cette raison que dans l'aræostyle on employoit des architraves de bois. On préféroit l'eustyle, non-seulement à cause de sa bonne proportion et de son apparence agréable, mais encore parce qu'il offroit un passage commode entre les colonnes, sans être contraire à la solidité de l'architrave.

Quelques interprètes de Vitruve ont pensé à tort que ces entre-colonnemens ne convenoient qu'à l'ordre ionique, parce que cet auteur, immédiatement après avoir indiqué ces différens entre-colonnemens, parle des temples ioniques. Mais on les employoit aussi dans les autres ordres.

Il est probable que dans l'ordre dorique on employoit exclusivement ou principalement l'entre-colonnement *diastyle* et *systyle*; et qu'on ne se servoit guère des trois autres, à cause des difficultés qu'on y rencontroit par rapport à la distribution juste des triglyphes et des métopes. Dans l'ordre ionique, on pouvoit employer tous les entre-colonnemens; voilà sans doute la raison pour laquelle Vitruve, immédiatement après en avoir fait mention, parle des temples ioniques.

L'*arœostyle* paroît avoir convenu principalement à l'ordre toscan, comme on le voit par la distribution des temples toscans.

Il semble cependant que les anciens n'ont pas toujours observé avec exactitude cette disposition des entre-colonnemens, telle que Vitruve l'indique. Du moins l'entre-colonnement dès temples anciens, tels que nous les connoissons par les descriptions et les figures que les auteurs modernes nous en ont données, ne s'accordent que rarement avec les données de Vitruve. Dans les temps anciens, les entre-colonnemens étoient quelquefois inégaux et disposés de manière que l'entre-colonnement du milieu d'une façade du portique étoit plus large que ceux des deux côtés qui diminuoient souvent de quelques pouces par chaque entre-colonnement, de sorte que les deux derniers entre-colonnemens étoient les plus étroits. C'est ainsi que sont disposés le temple à Segeste, celui de la Concorde à Agrigente, et le grand temple de Pæstum, figurés dans les ouvrages de MM. Houel et Delagardette. Dans ce dernier temple, cette disposition cependant n'existe qu'aux deux façades principales; sur les côtés, au contraire, les entre-colonnemens sont égaux, à l'exception des deux derniers, vers les angles qu'on faisoit toujours plus étroits que les autres, à cause des triglyphes des coins. Il y a cependant des temples plus anciens, et d'autres appartenant à la même époque que ceux qu'on vient de citer, dont les entre-colonnemens de toutes les façades sont égaux, à l'exception seulement de ceux des coins. Dans le temple de Corinthe, le petit temple de Pæstum, et le grand temple de Selinus, les entre-colonnemens sont égaux au diamètre inférieur des colonnes, et dans celui de Thoricus, figuré par Le Roy, il est un peu plus fort que le diamètre inférieur. Vers le temps de Périclès, on commença à observer constamment cette distribution; on rapprochoit seulement les deux dernières colonnes de l'extrémité de chaque portique Les entre-colonnemens du temple de Thésée et du Parthenon, à Athènes, figurés dans les *Antiquités d'Athènes* de M. Stuart, et ceux du temple de Jupiter Néméen près d'Argos, figurés dans les *Ionian Antiquities*, ne sont pas tout-à-fait égaux à un diamètre inférieur et demi des colonnes. Ceux du temple de Jupiter Panhellenius dans l'île d'Ægine, et du temple de Minerve Sunias sur le promontoire Sunium, figurés également dans les *Ionian Antiquities*, sont un peu plus larges.

Dans plusieurs de ces temples, qui tous paroissent d'ordre dorique, les colonnes semblent être trop rapprochées, et les entre-colonnemens trop étroits, pour offrir un passage facile. Cependant, comme le diamètre inférieur des colonnes qui déterminoit la largeur de l'entre-colonnement, étoit très-considérable, ces entre-colonnemens étoient assez larges. Mais dès qu'on ne donna plus aux colonnes une forme conique, que par conséquent on diminua leur diamètre inférieur, il fallut faire des entre-colonnemens plus grands qu'un diamètre, afin de permettre un passage facile. C'est ce qu'on voit par quelques-uns des temples doriques cités, et sur-tout par ceux d'ordre ionique. L'entre-colonnement du temple ionique sur l'Ilissus, figuré par Stuart, est un peu plus fort que deux diamètres inférieurs d'une colonne; et il est presqu'égal à deux diamètres inférieurs dans le temple d'Apollon Didyméen près de Milet, figuré dans les *Antiquités d'Ionie*. Le temple de Bacchus à Téos nous fait voir l'eustyle qu'Hermogènes, l'architecte de ce temple, inventa lorsqu'il le bâtit. Quoique

les proportions de cet entre-colonnement soient les plus belles, on ne l'employoit pas toujours, et l'on trouve d'autres entre-colonnemens dans plusieurs temples d'ordre ionique et d'ordre corinthien bâtis après cette époque. Dans l'Erechthéum à Athènes, l'entre-colonnement du portique est égal à deux diamètres inférieurs, et celui du portique du temple de Minerve Polias en a un peu plus que trois. Celui du temple de la *Fortune Virile* à Rome, et du portique corinthien du Panthéon de la même ville, est un peu plus grand que deux diamètres d'une colonne. L'entre-colonnement du temple d'Antonin et de Faustine, de celui de Jupiter Stator, et de la basilique d'Antonin à Rome, figurés dans Desgodez, ont un peu plus que trois modules.

La destination de quelques édifices exigeoit d'y laisser l'entre-colonnement du milieu plus large que sur les côtés. Tels sont le portique dorique et les propylées d'Athènes, qui tous les deux servoient d'entrée l'un à un marché, l'autre à la citadelle d'Athènes ; il falloit donc y pratiquer des passages faciles, et distinguer par une plus grande largeur le passage principal placé au milieu de ceux de ses côtés.

Par la suite, on donna la même disposition aux portiques des temples ; Hermogènes paroît avoir été le premier qui, en construisant le temple de Bacchus à Téos, a fait l'entre-colonnement du milieu plus large que les autres. Vitruve prescrit d'après cela, que dans les temples d'ordre ionique l'entre-colonnement du milieu des principales façades doit être égal à trois, et les autres seulement à deux et un quart de diamètre inférieur ; que dans le diastyle dorique, il doit y avoir trois triglyphes au-dessus de l'entre-colonnement du milieu, et deux seulement sur les autres ; enfin que dans le systylé, où on place ordinairement un triglyphe entre chaque entre-colonnement, il en falloit placer deux au-dessus de l'entre-colonnement du milieu. Cette disposition fut par la suite généralement adoptée à Rome pour beaucoup d'édifices, ainsi que pour le temple d'Auguste à Pola. Quelquefois cependant on suivoit l'ancienne méthode de donner la même largeur à tous les entre-colonnemens, ainsi qu'on le voit par le temple corinthien près de Mylassa. *Voyez* Colonne, Apreté.

Entrée. On désigne par ce mot le passage ou l'ouverture par où l'on entre du dehors d'un lieu dans son intérieur. En architecture, ce mot s'applique à plus d'un objet ; on dit l'entrée d'un palais, d'un chœur, d'une église, d'une ville. L'entrée d'une ville se compose, non-seulement de la porte, mais des bâtimens voisins, des monumens qui lui servent de décoration. L'entrée d'une ville n'est pas nécessairement subordonnée à la condition d'avoir une porte ; cependant il est bon que quelque monument qui en tienne lieu marque cette entrée. Une des plus belles entrées de la ville, est certainement celle de Rome, appelée *del Popolo*. L'obélisque qui se présente en face, les trois grandes rues alignées qui aboutissent à la place, les deux temples qui regardent la porte, forment un très-bel aspect. Les entrées des grandes villes ne sont qu'une transition du faubourg à la ville ; par cette raison, on ne sauroit embellir ces entrées, ou ces embellissemens se trouveroient à-peu-près en pure perte. En reculant la circonférence de la ville de Paris par une enceinte de murs, on imagina de placer à chacune de ces entrées, des bâtimens affectés au service des barrières, et qui, par leur élévation, devoient former la décoration de ces entrées ; mais leur dépense n'a pas produit un embellissement de plus pour la ville. A

Londres, il n'y a pas d'entrée de ville digne d'être remarquée. Les fauxbourgs s'y sont tellement prolongés, qu'on est dans la ville avant de s'être apperçu qu'on y soit entré.

En musique, *entrée* désigne un air de symphonie par lequel débute un ballet. Entrée se dit encore à l'Opéra, d'un acte entier, dans les opéra-ballets dont chaque acte forme un sujet séparé. On emploie encore ce mot, pour désigner le moment où chaque partie qui en suit une autre commence à se faire entendre.

Entrelacs. Ornemens de listels et de fleurons, liés et croisés les uns sur les autres, qu'on taille sur les moulures et dans les frises. Les *entrelacs d'appui* sont des ornemens de sculpture en marbre ou en pierre, dont on fait les appuis des tribunes et balcons (*Voy*. Balustre). Les *entrelacs de serrurerie* sont des ornemens composés de rouleaux, de joncs, de coudes, dont on garnit les frises, les montans, les bordures et les pilastres des grilles de fer. Comme le bois ne reçoit pas aussi facilement les inflexions que le fer, on se contente d'y pratiquer des entrelacs à lignes droites.

Entre-modillon, espace qu'on laisse entre deux modillons. Ils doivent être égaux.

Entre-pilastre, nom qu'on donne à l'intervalle qui règne entre deux pilastres. Lorsqu'une ordonnance de pilastres correspond à une ordonnance de colonnes, l'entre-colonnement de celles-ci devient la mesure nécessaire des entre-pilastres. Quant aux édifices dont les pilastres seuls font la décoration, on y applique les règles et les principes suivis dans l'art d'espacer les colonnes.

Entresol; petit étage pris dans la hauteur d'un grand, pour se procurer plus de logement, ou pour diminuer la trop grande élévation des appartemens. Le tout est bâti exprès, et pris aux dépens d'un autre; il entre dans le dessin primitif des bâtimens: comme cet étage se trouve ordinairement fort bas et placé au-dessous des grands étages, on doit, dans la décoration d'une façade, le considérer plutôt comme un hors-d'œuvre que comme devant en faire partie intégrante. Quand on est forcé de pratiquer dans un grand palais des entresols, alors le bon-sens veut qu'on leur donne à l'extérieur le moins d'importance possible. On voit quelquefois deux entresols au-dessus l'un de l'autre; ce qui est un abus révoltant: car cette répétition dénature le caractère des palais, en gâte l'ordonnance et en rappetisse l'effet.

Envie. Les poètes grecs et latins en ont fait une divinité; mais il ne paroît pas qu'on lui ait érigé des autels. Lucien et Ovide en ont fait des descriptions poétiques, d'après l'image que leur offroient les envieux.

Eolien; c'est le nom que les anciens donnoient à un de leurs modes ou tons, dont la finale est a-mi-la; la dominante e-si-mi; et la médiante c-sol-ut.

Epais; genre épais ou serré est, selon la définition d'Aristoxène, celui où dans chaque tétrachorde, la somme des deux premiers intervalles, est moindre que le troisième. D'après cette règle le genre enharmonique et le genre chromatique sont épais. *Voy*. Apycni, Genre, Son, Tétrachorde.

Épée; la plus ancienne forme de l'épée grecque qu'on voit sur plusieurs monumens, entr'autres sur les vases grecs, étoit celle d'un fer de lance. Sa lame étoit très-courte et renflée dans le milieu; probablement pour faire la lance on n'avoit qu'à placer alors une pareille épée au bout d'un long bâton. Plusieurs monumens nous font voir que les Grecs portoient l'épée sous l'aisselle gauche, très-haut, et dans une direction presque perpendicu-

laire. Le fourreau étoit orné de différentes manières, de clous d'or ou d'argent, ou de figures sculptées. Les épées étoient faites d'airain. Les héros portent souvent à la main une ou deux lances, mais ils ne tiennent l'épée nue que quand ils combattent. Oreste tient une épée nue parce qu'aussi-tôt après le meurtre de sa mère il a été obsédé par les furies, et il n'a pas eu le temps de la remettre dans le fourreau. Par la suite on donna à ces épées plus de longueur. Les antiquaires donnent ordinairement le nom de *parazonium* aux épées antiques. Les Lacédémoniens se servoient d'épées courbées comme une faux, mais si courtes que, selon Plutarque, un plaisant disoit un jour que les charlatans pouvoient les avaler. Sur les monumens, les peuples étrangers désignés par les Grecs et les Romains sous le nom de barbares, portent ordinairement des épées courbées. Jusqu'aux guerres d'Annibal il paroît que les Romains se sont servis de l'épée grecque; depuis ce temps ils adoptèrent l'épée des Celtibériens. Ils ne portoient jamais l'épée qu'avec l'habit militaire; lorsqu'on se rendoit prisonnier ou qu'on se reconnoissoit soumis à un personnage illustre, l'usage romain vouloit qu'on quittât l'épée. Les licteurs étoient chargés de prendre les épées de ceux qui abordoient les consuls. Sous les empereurs c'étoit un crime capital de s'approcher d'eux avec une épée nue, même par oubli. L'épée et la haste étoient les attributs des préteurs, on les plantoit devant eux. Il paroît que les Romains ont porté l'épée des deux côtés alternativement, à différentes époques, et quelquefois à la même époque, suivant les grades militaires. Polybe place l'épée du côté droit. Josephe dit que les soldats piétons de Titus portoient une épée au côté gauche, et au côté droit un poignard. Sur la colonne trajane l'épée des soldats, des enseignes, et des simples prétoriens, est au côté droit; celle de l'empereur, des officiers prétoriens, des tribuns et des centurions est au côté gauche. Par les trophées de la colonne trajane, on voit que les épées des Germains étoient communément recourbées. Les épées des Gaulois du temps de Brennus, étoient longues, sans pointe et retomboient, selon Polybe, sur la cuisse droite, suspendues à des chaînes de fer, quelques-uns avoient des baudriers d'or ou d'argent. Les Espagnols avoient des épées fort courtes, pointues et tranchantes des deux côtés; ils se servoient aussi d'un poignard d'un pied de longueur. Le cabinet des antiques de la bibliothèque nationale possède quelques épées antiques.

Sur les sceaux du moyen âge, on voit fréquemment l'épée comme symbole de l'autorité. L'épée nue paroît sur les contre-scels et sur les sceaux équestres des rois, des ducs, des comtes anciens, comme marque de la souveraineté de ces derniers, ainsi que le sceptre l'étoit de celle des premiers. Les ducs de Normandie étoient très-jaloux du droit de l'épée.

Eperons; plusieurs passages des anciens doivent faire croire que l'usage de l'éperon ne leur étoit pas inconnu; mais il paroît que ce n'étoit qu'une pointe appliquée au talon, et non pas une mollette mobile comme nos éperons. Sur les monumens on ne trouve pas de traces d'éperons.

On appelle aussi *éperon*, un pilier de pierre ou de maçonnerie, construit en dehors d'un mur, d'une terrasse ou d'une plate-forme élevée, et qu'on place de distance en distance pour arc-bouter ces constructions et leur servir de contreforts. On donne ordinairement aux éperons une forme pyramidale; tels sont ceux qui sont construits à l'aqueduc de Caserte. On donne

encore le nom d'éperon à un ouvrage triangulaire construit au-devant des piles d'un pont pour couper le fil de l'eau, et pour résister aux corps étrangers qu'elle pousse avec violence contre les piles, tels que les glaçons, les débris de bateaux, etc. et dont le choc pourroit endommager la construction.

Pour les *éperons de navire*, *voyez* ROSTRUM et COLONNE ROSTRALE.

EPERVIER; oiseau de proie qui étoit en grande vénération chez les anciens Ægyptiens. L'espèce communément figurée sur les monumens, est celle qu'on appelle vulgairement le sacre (*vultur sacer*, L.), parce que c'étoit celle qui étoit l'objet du culte des Ægyptiens. Quelquefois on voit sur les monumens des oiseaux qui ressemblent à des éperviers, et qui cependant en diffèrent un peu. La première figure des hiéroglyphes sculptés derrière le torse ægyptien donné par le premier consul au cabinet des antiques, est, selon M. Geoffroi, moins un épervier qu'un milan d'Ægypte, oiseau d'un cri incommode qui plane au-dessus des grandes villes, dans la société du vautour brun, dont il partage les habitudes. Il paroît que les Ægyptiens ont confondu dans le même culte différentes espèces d'oiseaux semblables, comme ils confondoient aussi dans leur adoration plusieurs espèces de scarabées. L'épervier peut indiquer, selon Diodore et Horapollon, l'énergie et la volonté, la prééminence, la sublimité, et l'humilité, c'est-à-dire cette espèce de mouvement qui porte tantôt en haut, tantôt en bas, d'où il sert à désigner le soleil et le vent. Dans la suite il ne fut guère considéré que comme un attribut du soleil, et par conséquent d'Osiris, que l'on regardoit comme le soleil lui-même; et après avoir désigné le soleil, il étoit naturel que l'épervier devînt aussi un signe du feu. Selon Hérodote, celui qui, même sans le vouloir, avoit tué un épervier, étoit puni de mort. Selon le même auteur, on enterroit à Buto les éperviers qui venoient à mourir. Ces oiseaux étoient sur-tout en grande vénération à Hiéracoupolis dans la Haute-Ægypte, près de Latopolis.

Sur la pierre persépolitaine du cabinet des antiques de la bibliothèque nationale, on voit une figure d'oiseau qui ressemble beaucoup à un épervier, ce qui peut faire présumer, relativement au culte rendu à cet oiseau, quelqu'analogie entre les Persans et les Ægyptiens; analogie que la communication fréquente, le commerce, et les guerres ont dû établir et dont on retrouve des traces sur divers monumens.

EPHEBEUM; dans les gymnases des Grecs, on pratiquoit un double portique régnant tout alentour. Ces portiques donnoient entrée à plusieurs sortes de salles, du nombre desquelles étoit l'éphébéum. Selon Vitruve, c'étoit un lieu spacieux rempli de siéges, et d'un tiers plus long qu'il n'étoit large. Selon l'opinion commune, l'éphébéum étoit destiné aux exercices du corps. Selon Palladio, il étoit destiné à instruire les jeunes gens, ce qui s'accorderoit assez avec ce que dit Vitruve, qu'il y avoit beaucoup de siéges.

EPIAULIE; nom que donnoient les Grecs à la chanson de cette classe particulière d'hommes qui puisoient de l'eau des fontaines; cette chanson est plus connue sous le nom de *himée*, *himaios* en grec.

EPIGONION; sorte de lyre dont se servoient les anciens; elle avoit quarante cordes.

EPIGRAPHE; mot grec qui signifie *inscription*; elle ne doit qu'indiquer la destination d'un édifice sans entrer dans des détails qui sont réservés à l'INSCRIPTION (*Voy.* ce mot). On peut considérer l'épigraphe comme faisant partie de l'ornement, et comme étant lui-même

ornement. Quelquefois on place des épigraphes sur des tablettes ou cartels particuliers, comme sont ceux de la fontaine des Innocens par Jean Goujon, FONTIUM NYMPHIS, dont il y a des plâtres au musée des monumens français. L'épigraphe trouve fort agréablement sa place dans les arabesques; ses allusions ajoutent aux charmes de ce genre d'ornement, et souvent en corrigent la bizarrerie ou en expliquent les caprices.

EPIGRAMME; ce mot qui signifie *écrit dessus*, est synonyme d'*épigraphe;* cependant *épigraphe* ne signifie dans l'usage qu'on lui donne qu'une inscription courte qui indique le nom et l'emploi d'un bâtiment; l'épigramme est une inscription de peu d'étendue, mais plus longue que l'épigraphe et souvent métrique, destinée à être placée sur la base d'une statue ou sur le cadre d'un tableau; telles sont ces charmantes épigrammes composées sur la Vénus de Praxitèles, la Vache de Myron, la Médée de Timanthe, et sur une infinité d'ouvrages de l'art. Ces pièces souvent pleines d'esprit et de grace, ont été recueillies dans l'Anthologie; elles peuvent être d'une très-grande utilité pour l'histoire de l'art, ainsi que l'a prouvé l'illustre HEYNE qui a composé deux dissertations sur les monumens célébrés par les poètes de l'Anthologie. C'est à cause de la tournure vive et spirituelle de ces petites pièces, que l'on a donné le nom d'épigramme à d'autres poésies qui finissent par un trait malin dirigé contre quelque chose ou contre quelqu'un.

EPINETTE. *Voy.* CLAVECIN.

EPINICION; chant de victoire par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des vainqueurs.

EPILÈNE, du mot grec épilènios, qui signifie *ce qui a rapport au pressoir,* étoit le nom de la chanson des vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la flûte. La 52e Ode d'Anacréon étoit intitulée *hymne épilènios.*

EPIS de bled; comme symbole de la fertilité, ils sont sur les médailles l'attribut de la Sicile, l'île de Cérès, célèbre par ses riches moissons. Sur une médaille d'Hadrien, on voit la Sicile à genoux devant ce prince; elle tient à la main une offrande d'épis, et une guirlande d'épis est placée sur sa tête. C'est encore comme symbole de la fertilité, que Cérès est coiffée souvent d'épis ou qu'elle en tient dans la main. On en voit encore sur plusieurs médailles d'autres villes anciennes.

EPISCENIUM; c'étoit dans la décoration des théâtres antiques, l'étage supérieur de la scène. Comme la scène avoit quelquefois trois rangs d'ordonnances, l'episcenium devoit consister tantôt dans un ordre, et tantôt dans un attique, ou tout autre couronnement.

EPISODE; terme de poésie pour signifier une action étrangère jointe à l'action principale d'un poëme. On appelle aussi épisode en peinture, une action accessoire qu'on ajoute à l'action principale pour l'étendre et pour l'embellir.

EPISTYLE; mot grec qui signifie ce qui pose immédiatement sur les colonnes; ce mot est donc synonyme d'ARCHITRAVE. *V.* ce mot.

EPISYNAPHE; c'est, au rapport de Bacchius la conjonction des trois tétrachordes Hypaton, Méson et Synnéménon. *Voy.* SYSTÊME, TÉTRACHORDE.

EPITAPHE; inscription que l'on grave sur un tombeau, mausolée, sarcophage ou tout autre monument funéraire pour conserver la mémoire du mort, et apprendre à la postérité les actions qui illustrèrent sa vie. Le style des épitaphes exige beaucoup de simplicité. On appelle aussi épitaphes en architecture des compositions de sculpture où il entre des attributs, des allégories,

et même des médaillons, lesquelles se placent contre les murs, et peuvent se déplacer à volonté.

Epithalame ; c'est ainsi que les Grecs nommoient le chant nuptial qui se chantoit à la porte des nouveaux époux pour leur souhaiter une heureuse union.

On appelle encore *épithalame*, certaines estampes que les graveurs de Hollande font en l'honneur de nouveaux mariés. Il y a même des peintres qui se sont fait de la réputation dans ce genre.

Epitrite ; nom d'un des rhythmes de la musique grecque ; ce rhythme étoit représenté par le pied que les poëtes et grammairiens appellent aussi épitrite, et qui étoit composé de quatre syllabes, dont les deux premières sont aux deux dernières, dans la raison de 3 à 4.

Epode ; chant du troisième couplet, qui, dans les odes, terminoit ce que les Grecs appeloient la période, laquelle étoit composée de trois couplets, de la *strophe*, de l'*antistrophe*, et de l'*épode*. L'invention de l'*épode* est attribuée à Archiloque.

Epoiéi ; mot grec qui signifie *faisoit*, et que les artistes anciens ajoutoient souvent à leur nom, lorsqu'ils plaçoient celui-ci sur les ouvrages qu'ils avoient faits. Pline nous apprend qu'Apelles, Polyclète, et la plupart des grands artistes, mettoient après leur nom le verbe *faisoit* à l'imparfait, afin qu'on ne crût pas qu'ils regardoient leur ouvrage comme terminé, et pour qu'ils pussent toujours être autorisés à y faire des corrections. Cette formule est en effet celle qui se rencontre le plus fréquemment. Dans les inscriptions, on lit ordinairement *epoiei, faisoit* ; la formule *epoiese* ou *epoiesen, a fait*, qui, à la vérité est moins ordinaire, se trouve cependant sur quelques monumens, et l'antiquité nous en fournit des exemples. Phidias avoit écrit aux pieds de son Jupiter Olympien, *Phidias, fils de Charmides, m'a fait* ; et le mot *epoiese, fecit, a fait*, se trouve encore sur plusieurs monumens, entr'autres sur un beau vase grec de M. Hope, publié dans le premier cahier du second volume de mes *Monumens antiques inédits*. Pline a donc tort de dire qu'on n'en connoît que trois exemples, malgré cela il est aisé de voir que cette formule est la moins commune. Le verbe le plus usité pour les peintures est *egrapsen, pinxit, il a peint*. On le lit sur un tableau d'Alexandre, et sur un vase de la collection de M. Joseph Valetta, avec le nom de Maxime.

Epoiese. *Voy*. Epoiei.

Epoque ; c'est Winckelmann qui a le premier cherché à établir des époques dans l'histoire de l'art d'après l'étude des classiques et celle des monumens.

Ces *époques* qu'on peut plutôt appeler des *périodes*, sont très-nécessaires sans doute pour fixer les idées, mais on doit cependant n'en faire usage qu'avec une grande précaution, parce qu'il y a beaucoup d'arbitraire dans les opinions d'après lesquelles on pourroit rapporter certains monumens à une de ces époques ou périodes, plutôt qu'à une autre. On doit sentir qu'au commencement et à la fin de ces périodes sur-tout, on a dû produire des ouvrages qu'on pourroit également assigner à l'une ou à l'autre.

On trouvera l'indication de ces périodes aux articles Ægypte, Architecture, Sculpture, Peinture, Histoire de l'art, etc.

Epreuve ; ce mot répond à celui d'*essai*. A mesure qu'un graveur avance sa planche, il en fait tirer des essais par l'imprimeur en taille-douce, pour voir l'effet que le travail, qu'il a fait sur le cuivre, produit sur le papier. Ces essais portent le nom d'*épreuves*. Quand l'eau-

forte a suffisamment mordu sur le cuivre, on en fait ordinairement tirer quelques essais qui se nomment *épreuves de l'eau-forte*. Lorsque la planche est ébauchée, c'est-à-dire, que le graveur y a établi presque tous les travaux qu'il se propose d'y mettre, mais sans leur avoir donné la vigueur et l'accord qu'ils doivent avoir dans le fini, il fait encore tirer d'autres essais qu'on appelle *premières épreuves*, et pour désigner le point où il en est de son travail, il dit qu'*il est aux premières épreuves*.

Le nom d'épreuves se donne par extension à toutes les estampes lorsqu'on les considère comme le produit d'une planche gravée. Dans cette nouvelle acception, le terme de *premières épreuves* désigne les premières estampes qu'on a tirées de la planche terminée. On dit une *bonne* ou une *mauvaise épreuve*, pour désigner une estampe qui a été tirée lorsque la planche étoit encore neuve, ou lorsqu'elle étoit déjà fatiguée. Une *épreuve* est *boueuse* quand la planche a été mal essuyée, qu'il y est resté trop de noir, et que les travaux ont été confondus. Elle est *nette* et *brillante* quand la planche a été bien encrée et bien essuyée, en sorte que tous les travaux sont bien distincts, et que chaque taille est restée suffisamment nourrie de noir. Elle est *grise* quand la planche commence à s'user. Elle est *neigeuse* quand les travaux de la planche, étant en partie usés, ne retiennent plus le noir dans leur continuité, en sorte que les tailles sont interrompues par des taches blanchâtres. Ces défauts peuvent aussi quelquefois provenir de la maladresse de l'imprimeur ou du travail du graveur. Les frottemens quoique très-doux de la main de l'imprimeur en taille-douce, usent la gravure de la planche de cuivre. Sa durée dépend en partie du travail de l'artiste, en partie de la fermeté du cuivre, et en partie de l'adresse de l'imprimeur. Quelques amateurs croyent que le plus sûr moyen d'avoir de bonnes *épreuves*, est de s'en procurer une de celles que l'artiste fait tirer avant de faire graver l'inscription qui indique le sujet, etc. C'est ce qu'on appelle *épreuve avant la lettre*. Comme le graveur ne fait tirer qu'un fort petit nombre de ces épreuves, et seulement pour s'assurer que son travail est absolument terminé, leur rareté augmente leur valeur idéale. Souvent cependant ces épreuves avant la lettre ne valent pas quelques-unes de celles qui ont été tirées dans la suite avec la lettre, lorsque l'imprimeur a mis plus d'adresse à encrer et à essuyer celles-ci que les premières. Quand le cuivre est bon et que l'imprimeur use de précaution, une planche peut tirer plusieurs centaines d'épreuves d'une égale beauté. Pour satisfaire à l'empressement des amateurs de posséder des épreuves avant la lettre, les graveurs et les marchands font tirer ordinairement 100, 200 ou 300 épreuves avant d'y faire graver la lettre. Comme ces épreuves se vendent beaucoup plus cher que celles avec la lettre, les marchands aiment cette fantaisie des amateurs qui contribue à leur faire retirer plus promptement leurs déboursés. Rembrandt employoit une autre ruse; il faisoit quelques changemens à la planche après en avoir fait tirer un certain nombre d'épreuves, et même il y donnoit un effet différent quand elle étoit presqu'usée. Alors les amateurs vouloient avoir l'épreuve avant le changement, celle avec le changement, et celle avec l'effet nouveau; quelquefois les graveurs laissent d'abord subsister une faute dans l'inscription, et la font ensuite corriger; ou bien ils font tirer des épreuves avant que quelque faux trait de la marge soit effacé, et ensuite ils font polir cette

marge. La cupidité mercantile sait toujours tirer parti de ces accidens, quand même ils ne sont pas prévus, car les amateurs s'empressent de se procurer une épreuve avec ce qu'ils appellent la REMARQUE.

EPTACHORDE. *Voyez* HEPTACHORDE.

EPTAMÉRIDES. *Voy*. HEPTAMÉRIDES.

EPTAPHONE. *V*. HEPTAPHONE.

EPURE ; dessin en grand, tracé sur une surface droite pour servir à l'exécution d'une partie d'édifice en pierre ou en bois. L'art de tracer les épures est la partie la plus essentielle de la coupe des pierres. Il consiste à exprimer par des lignes tout ce qui est nécessaire pour le développement des parties d'un ouvrage de construction, tel qu'une voûte, un cintre de charpente, un revêtement de maçonnerie. Une épure n'offre à l'œil de celui qui est étranger à cet art, qu'un assemblage confus de lignes, parmi lesquelles il est difficile de reconnoître l'objet qu'elles représentent, parce que souvent le plan de cet objet, son élévation et sa coupe s'y trouvent réunis et comme confondus sous la multitude des lignes d'opération. L'art de tracer les épures se fonde sur la connoissance des solides considérés par rapport à leur forme et à leurs surfaces apparentes.

EQUESTRES (STATUES). On appelle ainsi les statues qui représentent un homme à cheval. Pline, au commencement du trente-quatrième livre de son Histoire naturelle, attribue aux Grecs l'invention des statues équestres. Selon lui, on les élevoit en l'honneur de ceux qui avoient remporté dans les jeux publics les prix de la course à cheval, dans les biges et dans les quadriges. Les Romains adoptèrent bientôt ces statues. Selon Pline, ils en élevèrent une à Clélie ; le même auteur rapporte qu'en face du temple de Jupiter Stator, il y avoit une statue équestre de la fille du Consul Valérius Publicola. Les statues équestres ont toujours été mises au nombre des ouvrages les plus importans en sculpture. Il ne nous reste que très-peu des nombreuses statues équestres exécutées par les anciens ; telles sont celles de Nonnius Balbus, en marbre, à Naples ; celle de Marc-Aurèle, en bronze, à Rome ; les deux statues équestres publiées dans le second volume des bronzes d'Herculanum. (*Voyez* CHEVAL.) Le cheval de la statue équestre de Marc-Aurèle a été long-temps vanté par les artistes comme un modèle de beauté. Il fut moulé à Rome sur le bronze antique, et ce moule fut apporté à Fontainebleau du temps de François I : on en porta un plâtre à Paris sous le règne de Louis XIV, ce plâtre fut placé dans une cour du Palais-Royal. Selon Perrault, cet ouvrage fut négligé dès qu'il ne fut plus nécessaire d'aller à Rome pour le voir. On ne tarda pas à y reconnoître tous les défauts sur lesquels on avoit fermé les yeux à Rome. On laissa périr le plâtre du Palais-Royal, comme avoit péri celui de Fontainebleau. Lorsque les sculpteurs français eurent des chevaux à faire, ne pouvant pas prendre pour modèle le cheval de Marc-Aurèle, ni les autres chevaux antiques qu'ils n'avoient pas sous les yeux, ils furent obligés d'étudier la nature ; aussi peut-on dire qu'ils ont mieux réussi à cet égard que les artistes italiens modernes, qui paroissent s'être trop attachés à imiter les chevaux antiques qu'ils voyoient constamment. Ce fut surtout Falconet qui s'attacha à démontrer combien étoit fausse l'opinion jusqu'alors assez générale sur la beauté du cheval de la statue équestre de Marc-Aurèle. Ce sculpteur fut engagé à en faire un examen plus particulier pendant qu'il s'oc-

cupoit à Pétersbourg des études de la statue équestre de Pierre-le-Grand, pour lesquelles il avoit fait venir de Rome des plâtres de la tête, des cuisses et des jambes de ce cheval.

Avant la révolution, la France possédoit plusieurs statues équestres; celle de Henri IV sur le Pont-Neuf, par Jean de Bologne; celle de Louis XIII, sur la Place-Royale, par Daniel de Volterre; celle de Louis XIV, par Girardon, à la place Vendôme; celle de Dijon, par Le Hongre; de Rennes, par Coysevox; de Louis XV, à Paris, sur la place appelée aujourd'hui celle de la *Concorde*, par Bouchardon; à Bordeaux, celle faite par Le Moyne; celle du connétable Anne de Montmorency, à Chantilly: on peut encore citer le Mercure et la Renommée, deux statues équestres à l'entrée des Tuileries, par Coysevox; et les deux beaux chevaux de Guillaume Coustou, à l'entrée des Champs-Elysées à Paris. La meilleure statue équestre que possède l'Angleterre est celle du roi Guillaume à Bristol; elle est en bronze, ainsi que celle de Georges III, par Wilton, placée dans le Berkeley-Square.

Les papiers publics ont parlé d'une statue équestre du prince Charles d'Autriche, qu'on se proposoit d'ériger à Ratisbonne; et d'une autre de Frédéric-le-Grand, roi de Prusse, qui devoit être exécutée en fer-blanc. Il y a grande apparence que ni l'un ni l'autre de ces projets ne recevra son exécution.

Les statues équestres sont toutes posées sur un socle qui forme un carré-long; et le cheval paroît marcher au pas sur ce socle. Celle de Pierre-le-Grand, que Falconet a exécutée à Pétersbourg, diffère en cela des autres. Comme cet artiste avoit à représenter un prince qui est regardé comme le créateur de la Russie, il l'a figuré gravissant, ou plutôt ayant gravi à cheval, une roche escarpée. La composition est donc allégorique; mais le héros lui-même est dans une attitude symbolique. L'artiste a saisi pour l'instant de sa composition celui où le cavalier, arrivé au sommet du roc, arrête son cheval qui est à son dernier pas, et qui exprime d'une manière sensible ce moment d'immobilité par lequel se termine le galop. Le rocher qui sert de base à cette statue, est un bloc de granit, qui, lorsqu'il fut trouvé, pesoit environ cinq millions: l'artiste en fit retrancher deux sur la place; ainsi le bloc pesoit encore trois millions pendant le transport dans un espace d'une lieue et demie par terre, et de trois lieues et demie par eau. La dimension de ce bloc étoit de 37 pieds de longueur, sur 21 de largeur et 22 de hauteur. L'artiste lui a laissé sa largeur vers la base, mais en la réduisant jusqu'en haut par un talus: le plan sur lequel pose le cheval n'a actuellement qu'environ 8 pieds de largeur. Pour rendre accessible la pente sur laquelle le cheval étoit censé avoir dû gravir, on ajouta encore à la base un morceau d'environ 13 pieds. On peut consulter sur les moyens mécaniques employés pour remuer et transporter cette masse, l'ouvrage intitulé: *Monument élevé à la gloire de Pierre-le-Grand, ou relation des travaux qui ont été employés pour transporter à Pétersbourg un rocher de trois millions, destiné à servir de base à la statue équestre de cet empereur, par le comte Marin* Carburi de Céphalonie, gr. in-fol. Paris, chez Nyon, 1777. Quant au travail des statues équestres, *voyez* les articles Airain, Bronze et Fonte.

Equilibre. Ce mot s'entend en peinture, principalement des figures qui, par elles-mêmes, ont du mouvement; telles que celles d'hommes et d'animaux: mais il y a aussi un équilibre ou pondération de la com-

position, par lequel, selon Mengs, on entend l'art de distribuer les objets avec discernement, de manière qu'une partie du tableau ne reste pas libre, tandis que l'autre est trop chargée. L'équilibre, dit Léonard de Vinci, est simple ou composé. *L'équilibre simple* est celui qui se remarque dans un homme qui est debout sans se mouvoir. *L'équilibre composé* est celui qu'on voit dans un homme qui soutient, dans diverses attitudes, un poids étranger.

Équisonnance. Nom par lequel les anciens distinguoient des autres consonnances celles de l'octave et de la double octave, les seules qui fassent paraphonie. On peut employer ce terme dans la musique moderne.

Erable, en latin *acer;* bois dur employé par les anciens à la sculpture. Properce parle d'une statue de Vertumne faite de bois d'érable, et qu'il appelle *stipes acernus.* Ovide parle également de statues faites de ce même bois. On se sert encore de ce bois, principalement pour les ouvrages qui se font au tour.

Ériger; ce mot n'est employé ordinairement que dans une acception relevée: on dit *dresser un mur, élever une façade, ériger une colonne triomphale, une statue,* etc.

Erechtheum, temple d'Erechthée. *Voyez* Temple.

Érudition. L'érudition est une réunion de connoissances littéraires et historiques qui manquent souvent aux artistes, pour ne point commettre de fautes de chronologie, d'histoire ou de costume. Ce mot n'est point synonyme de savant: un artiste est savant, lorsqu'il a une grande habileté dans la pratique de son art; il est érudit, quand il a une connoissance étendue des lettres, de l'histoire et des monumens. Il ne faut cependant pas qu'un artiste se livre trop à des recherches d'érudition; il y perdroit un temps qui sera plus utilement employé à la pratique de son art; mais si l'érudition, portée à un degré éminent, n'est pas absolument nécessaire pour l'artiste, elle est indispensable à celui qui veut juger et expliquer les ouvrages de l'art, et sur-tout les ouvrages de l'art de l'antiquité. *Voy.* Archæologie, Antique, Étude.

Escaffignons. On appeloit ainsi, du temps de Charles VI, roi de France, des chaussures qui emboîtoient les pieds et le bas de la jambe, sans être lacées ni retenues avec des boutons ou des boucles; on nommoit cette chaussure en Italie *scoffoni.* Elle ne couvroit d'abord que le pied, et bientôt on en fit qui alloient jusqu'à la moitié des jambes. Cette étymologie est plus naturelle, que de tirer ce mot de *scapha,* bateau.

Escape; adoucissement en portion de cercle, que l'on pratique au fût d'une colonne, à sa naissance au-dessus de la base et à sa jonction avec le chapiteau.

Escalier; assemblage de marches ou de degrés, par lesquels on monte ou on descend d'un lieu à un autre. Le mot *montée* diffère du mot *escalier,* en ce qu'il désigne tout moyen d'ascension, qui peut avoir lieu par la seule élévation du terrein et par des pentes pratiquées sans degrés, tandis que le mot *escalier* désigne l'usage des degrés. Les anciens n'employoient pour les escaliers que peu de place dans l'intérieur de leurs maisons. Les escaliers qui, dans les temples et dans les autres édifices publics, conduisoient au toit, étoient, pour la plupart, des escaliers tournans; on trouve cependant aussi des escaliers à deux branches; entr'autres, dans les bains de Dioclétien. Lorsque les escaliers alloient en ligne droite, afin de leur donner une disposition plus commode, on suivoit, selon Vitruve, le théorême de Pythagore, que le carré de l'hypothénuse d'un triangle rectangle est égal aux carrés des

deux autres côtés ou cathèdes, théorème célèbre qui mit Pythagore sur la voie d'imaginer l'équerre. A l'endroit que l'escalier devoit occuper, on supposoit un triangle rectangle, dont les deux cathèdes étoient formés par la hauteur de l'étage et par la longueur que l'escalier devoit occuper sur le pavé inférieur. La surface inclinée de l'escalier formoit alors l'hypothénuse de ce triangle. La hauteur perpendiculaire de l'étage étoit divisée en trois parties égales : on donnoit à la base de l'escalier, quatre de ces parties; il en résultoit que la surface inclinée sur laquelle on plaçoit les marches, avoit précisément cinq de ces parties. Dans sa description des maisons des anciens, Vitruve ne fait pas mention des escaliers, ni de l'endroit où ils étoient situés. Dans la supposition même que ces bâtimens n'aient eu qu'un seul étage, il y falloit cependant un escalier pour monter sous le toit; peut-être que c'étoit un escalier tournant pour occuper moins de place. Les escaliers qui conduisoient aux étages supérieurs des petites habitations de Rome, qu'on louoit, avoient souvent leur issue dans la rue même, et on les fermoit par une porte particulière. Il paroît, d'après cela, que dans ces bâtimens il n'y avoit pas de communication intérieure entre l'étage inférieur et supérieur; mais que, pour parvenir dans celui-ci, il falloit monter l'escalier qui donnoit sur la rue. Ces escaliers ne paroissent pas cependant avoir été appliqués hors d'œuvre; ils étoient, sans doute, enclavés dans les murs principaux; à cela près que l'issue donnoit immédiatement sur la rue. Cette disposition paroît avoir eu pour but d'épargner au propriétaire qui occupoit ordinairement le rez-de-chaussée, le désagrément de faire traverser par les locataires la partie qu'il habitoit, et de rendre son logement plus tranquille. Il paroît qu'aux étages supérieurs, lorsqu'il y en avoit, on ne montoit point par des escaliers séparés ; ce qui auroit pris trop de place : mais que, dans ces cas, l'escalier du premier étage continuoit jusqu'aux autres situés au-dessus. Du reste, on peut croire qu'il y avoit aussi des habitations où les escaliers des étages supérieurs étoient distribués différemment, et comme ils le sont aujourd'hui ; c'est-à-dire, qu'ils avoient leur issue dans l'intérieur de la maison. C'est ce qu'on peut conclure d'un passage du neuvième chapitre du sixième livre de Vitruve, où, en parlant de la clarté qu'il convient de donner à chaque partie de la maison, il fait aussi mention des escaliers. Peut-être que la disposition décrite plus haut n'étoit en usage que dans les temps reculés et dans les habitations médiocres. Ce qu'on appelle la Maison de campagne à Pompeii, et plusieurs autres bâtimens qu'on y a découverts sur la pente vers la vallée, avoient également des escaliers qui conduisoient d'une partie d'un étage de la maison à l'autre. Ces escaliers sont très-étroits et incommodes ; les marches ont quelquefois un pied de hauteur. Il est très-probable que les escaliers dans l'intérieur des maisons étoient toujours disposés de cette manière. On trouve aussi des escaliers dérobés. Il y en avoit un dans la maison de campagne de Pline, appelée *Tusci ;* il étoit situé à côté de la salle à manger, et destiné aux esclaves qui servoient à table.

Dans plusieurs temples, il y avoit aussi des escaliers, au moyen desquels on parvenoit sous le toit, et dans l'hypæthros sur la galerie supérieure du portique en dedans de la cella. Cet escalier étoit pratiqué dans les murs à côté de l'entrée de la cella, placée sur le devant; pour ménager la place, il étoit disposé comme nos escaliers en limace. Il y

en avoit, selon Pausanias, dans le temple de Jupiter à Olympie ; on en trouve aussi dans le grand temple de Pæstum, et dans celui de la Concorde à Agrigente.

Dans l'architecture moderne, le luxe des escaliers s'est développé assez tard. La hardiesse, la variété, et l'invention que comporte cette partie des édifices, devoient dépendre de la perfection de l'art du trait. Les mœurs et les usages de la vie domestique expliquent aussi cette médiocrité à laquelle les escaliers de toutes les maisons et des palais même, se sont si long-temps bornés. Par l'histoire des mœurs modernes, on sait qu'avant une certaine époque on ne connoissoit pas ces nombreuses et fréquentes réunions, que le goût de la société a introduites depuis dans le commerce de la vie. On vivoit beaucoup plus isolé et plus retiré chez soi ; et les palais, comme les maisons des particuliers, durent, dans beaucoup de parties, se ressentir de cette manière de vivre. Les escaliers des anciens palais ressemblent à des *escaliers dérobés*, et semblent n'avoir été construits que pour l'usage des gens seuls de la maison. Souvent ils sont obscurs, étroits et incommodes. Jusqu'à une certaine époque, l'Italie a usé de beaucoup de simplicité dans les escaliers des plus grands palais. Les anciens escaliers des Tuileries et du Louvre ont bien quelqu'étendue ; mais leur simplicité, leur situation, leur construction, sont sans aucun rapport de convenance avec la richesse d'architecture de ces palais. La magnificence des escaliers a dû augmenter en raison des convenances que l'usage a introduites dans les habitations. Lorsque l'appartement de parade étoit celui du rez-de-chaussée, on mettoit peu d'importance aux montées qui mènent aux étages supérieurs. Depuis que le premier étage est ordinairement occupé par les maîtres de la maison, l'escalier qui y conduit est devenu un objet de luxe et de richesse ; par sa dimension et sa décoration, il annonce assez le degré d'opulence des maisons et de leurs propriétaires. On distingue, parmi ces escaliers, celui de Versailles et celui du Palais-Royal.

Les escaliers *extérieurs* sont ceux qu'on pratique, soit en avant des édifices, soit dans les jardins pour monter aux terrasses, soit dans tout autre emplacement découvert, pour établir une communication facile entre un lieu bas et un lieu élevé. C'est ce qu'on appelle des *escaliers à perron*. Ordinairement ils se bâtissent sur des massifs, et ne demandent aucune hardiesse. De ce genre est le célèbre escalier de la Trinita di Monte à Rome. Lorsqu'un escalier a une hauteur considérable, il ne faut pas trop effrayer la vue par une montée directe ; on doit ménager de distance en distance, des palliers qui, sans nuire à l'effet général et sans interrompre la grandeur de la ligne, délassent ceux qui montent. Un grand monument en ce genre, et bien entendu dans toutes ses parties, est le double escalier de l'Orangerie de Versailles. Appareil, beauté de construction, simplicité de plan, grandeur d'effet, commodité et belle disposition, on y trouve tout ce que le besoin et le goût peuvent desirer dans de semblables entreprises.

Les escaliers *intérieurs*, qui conduisent du rez-de-chaussée aux différens étages d'un bâtiment, offrent sans comparaison le plus de difficultés, et demandent le plus de connoissances de la part des architectes. Anciennement on plaçoit les escaliers hors d'œuvre. Depuis, en les plaçant intérieurement, on leur a assigné pour espace le milieu même du bâtiment. Tel étoit celui qu'on voyoit anciennement au Luxembourg. Enfin l'usage a prévalu de les placer sur le côté du vestibule,

comme est l'escalier de milieu du château des Tuileries. On a toujours l'attention que l'escalier soit visible dès le vestibule. La grandeur de l'escalier dépend de l'étendue du bâtiment et de celle des pièces. Rien de plus contraire à la convenance, qu'un escalier trop petit pour monter à des appartemens spacieux, ou qu'un trop grand escalier dans une maison de particulier. L'*étendue* de l'escalier est l'espace qu'occupe sa cage, la longueur de ses marches, et l'espace renfermé entre ce qu'on appelle le MUR D'ÉCHIFFRE ou le LIMON RAMPANT. (*Voy.* ces mots.) L'élévation fait aussi partie de l'étendue des escaliers. Dans les palais, les rampes ne doivent monter qu'au premier étage; quoiqu'au-dessus de ces derniers, on soit obligé de pratiquer des étages supérieurs, tels que les attiques pour le logement des gens de la maison, ou pour des distributions de petits appartemens particuliers, il suffira, pour arriver à ces étages, d'un petit escalier particulier qui, en même temps, conduira aux combles ou aux terrasses. Alors le grand escalier devient susceptible d'un plus beau développement. Du rez-de-chaussée, on apperçoit mieux son plafond, qui ordinairement se termine en calotte ou en voussure, avec un entablement orné de sculptures, etc.

Les formes des escaliers sont très-variées. Anciennement on aimoit à les faire circulaires; ensuite on les a faits presque tous carrés; aujourd'hui on leur donne indistinctement des formes variées, selon que la distribution des bâtimens, l'inégalité du terrein ou la sujétion des issues semblent l'exiger. On doit procurer aux escaliers le plus de lumière naturelle qu'il est possible, et faire en sorte qu'elle se répande sur toute leur surface. Lorsqu'on se trouve dans un lieu serré, il convient d'éclairer l'escalier en lanterne, sur-tout lorsqu'il ne monte qu'au premier étage. On entend par lanterne, sur-tout dans les palais considérables, une voûte dans le goût des coupoles des églises. Dans la décoration des escaliers, on doit éviter la profusion d'ornemens, et l'étalage des membres d'architecture dans une maison particulière. Une coupe simple et gracieuse, de la commodité, de l'élégance et de l'aisance, voilà tout ce qu'on y demande. La partie la plus essentielle dans un escalier, est celle de la construction. On peut, en effet, s'y passer de décoration; mais on ne sauroit se dispenser de leur donner beaucoup de solidité. La construction des escaliers se fait en marbre, en pierre ou en bois de charpente. Dans les grands édifices, cette dernière sorte n'est en usage que pour les escaliers de dégagement; on l'emploie aussi dans les maisons à loyer. Dans une maison de quelqu'importance, ces constructions doivent être en pierre; ce qui, en cas d'incendie, facilite les moyens de porter des secours. On construit les escaliers, soit en arc et voussure rampante ou droite, soit en tour creuse avec des culs de four, des trompes, etc. Il faut rendre la forme des voûtes légère, d'un beau GALBE et sans JARRÊTS (*Voyez* ces mots); autant qu'il est possible, on pratique des pied-droits, sous la naissance des rampes, pour en soutenir le poids et la poussée; cela fait que les voûtes soutenues en l'air semblent n'être retenues que par l'art du trait. L'architecte prudent ne poussera cependant jamais trop loin la hardiesse de ces voûtes, et il tâchera de satisfaire même l'œil par l'apparence de la solidité. On fait quelquefois supporter les rampes des escaliers par des colonnes. Tels sont l'escalier circulaire en pente douce du Vatican qu'on attribue à Bramante, et le nouvel escalier de marbre qui conduit au Musée Pio-Clémentin à Rome. On a observé contre cette

pratique, que l'inconvénient de l'obliquité est choquant, sur-tout à l'égard des tailloirs des chapiteaux, ainsi que des plinthes des bases qu'il faut tenir plus élevées d'un côté que de l'autre.

Les différentes constructions des escaliers ont les dénominations suivantes : L'*escalier à deux rampes alternatives*, est celui dont toutes les marches sont d'équerre sur le mur d'échiffre qui porte de fond : tels sont les escaliers du Vieux-Louvre à Paris, celui du Palais Farnèse à Rome, etc. L'*escalier à deux rampes parallèles*, est celui où l'on monte par deux rangs de marches qui commencent au même pallier ou au même vestibule, et aboutissent à un pallier particulier : tel est celui des Tuileries, en montant de l'ancienne chapelle à la salle du Concert spirituel, qui est la salle des Gardes, et celui de Saint-Cloud, en montant du vestibule aux appartemens du premier étage, sur la cour. L'*escalier à deux rampes opposées*, est celui où on monte d'abord par un perron, sur un pallier où commencent deux rampes égales, l'une à droite, l'autre à gauche : tel étoit le magnifique escalier des Ambassadeurs à Versailles : tel est le grand escalier du Théâtre de Metz. L'*escalier à girons rampans*, est celui dont les marches sont très-larges, quoiqu'avec beaucoup de pente : tels sont les montées du Capitole, les escaliers du Vatican, les perrons du château neuf de Saint-Germain-en-Laye, etc : tels sont ceux qu'on pratique pour communiquer à des écuries souterraines, et en effet ces escaliers sont ainsi pratiqués pour que des chevaux puissent y monter. Les marches de l'*escalier à jour* sont toutes d'un côté de son échiffre, et de l'autre côté sont les palliers en galeries ouvertes, jusqu'à hauteur d'appui. C'est aussi un escalier à vis dont les marches portent sur un noyau massif, et dont la cage n'est qu'une rampe d'appui, soutenue de quelques colonnes ou piliers, de distance en distance. On en voit ainsi dans les tours de Notre-Dame de Paris, du clocher de Strasbourg, dans les deux jubés de l'église de Saint-Etienne-du-Mont à Paris, et dans la plupart des églises gothiques. L'*escalier à péristyle circulaire*, est celui dont la rampe est portée par des colonnes : tels sont ceux du château de Caprarole, bâti par Vignola, et du Palais Barberini à Rome, construit par le Bernin. L'*escalier à péristyle droit en perspective*, a sa rampe entre deux rangs de colonnes, dont l'alignement tend à un point de vue, et dont le diamètre diminue, et conséquemment la longueur ; d'où il arrive que l'entablement tendant aussi au point de vue, le berceau rampant qui couvre l'escalier, est en canonnière, et n'est point parallèle à la rampe des marches dont le giron est cependant égal : tel est le grand escalier du Vatican à Rome. L'*escalier à quatre noyaux*, a un vide carré, ou rectangle, entre ses rampes, et porte sur quatre noyaux de fond ou suspendus : tel est celui du Palais du Luxembourg à Paris. L'*escalier à quartiers tournans*, est celui qui a des quartiers tournans à l'un des bouts, ou aux deux bouts de ses rampes. Les marches de l'*escalier à repos* sont d'équerre sur l'échiffre, parallèles, et se terminent alternativement à des palliers. L'*escalier à vis de Saint-Gilles carrée*, est dans une cage carrée, et ses marches portent sur une voûte rampante sur le noyau : tels sont les petits escaliers du Palais du Luxembourg à Paris. L'*escalier à vis Saint-Gilles ronde*, est celui dont la cage est ronde, et dont les marches portent sur une voûte rampante sur le noyau : tel étoit celui du prieuré de Saint-Gilles en Languedoc, dont le nom a été donné à la forme d'escalier en question. L'*escalier cintré*,

est celui dont un côté de la cage est en demi-cercle ou en demi-ellipse, et le jour de même forme, en sorte que le collet des marches tournantes est toujours égal : tel est le grand escalier suspendu de l'Observatoire à Paris. Un *escalier commun*, est celui qui, par des palliers alternatifs communique à deux corps-de-logis, dont les étages ne sont pas de niveau, ou par un pallier de communication lorsqu'ils sont de plain-pied; on appelle *escalier de gazon*, une pente qu'on pratique dans les jardins avec des degrés qu'on recouvre de gazon; un *escalier en arc de cloître, à lunette et à repos*, est celui dont les repos et palliers carrés en retour, portés par des voûtes en arc de cloître, rachètent des berceaux rampans dont les retombées (*Voy.* ce mot) sont soutenues par des arcs aussi rampans, qui portent sur des noyaux ou piliers de fond, et laissent un vide au milieu : ces arcs rampans ont des lunettes en décharge opposées dans les berceaux; tel étoit le grand escalier du palais du Luxembourg à Paris. L'*escalier en arc de cloître suspendu et à repos*, est celui dont les rampes, palliers et repos sont suspendus par des arcs de cloître, comme l'escalier de l'aîle du côté du nord au château de Versailles. Un *escalier en fer à cheval*, est une espèce de grand perron dont le plan est circulaire, et dont toutes les marches tendent à un centre commun : tel est celui de la cour du cheval-blanc à Fontainebleau, et ceux du château de Caprazola. La cage de l'*escalier en limace* est circulaire ou ovale, ses marches sont portées par un mur circulaire, percées d'arcades rampantes; on appelle *escalier hors œuvre*, celui dont la cage est en dehors du bâtiment, et n'y tient que par un côté. Un *escalier à noyau rond ou ovale*, est celui dont le noyau est à vis, et dont les marches forment le noyau. Un *escalier à noyau suspendu*, est celui dont les marches tiennent à un limon en ligne spirale, qui laisse un vide dans le milieu : tel est celui de l'hôtel de Soubise à Paris; on appelle *escalier secret ou dérobé*, celui qui est pratiqué pour communiquer aux garderobes, entresols, et même aux appartemens, sans passer par les principales pièces. Un *escalier triangulaire*, est celui dont la cage et le vide sont de figure triangulaire.

Escarboucle; mot par lequel nous rendons le mot *carbunculus* charbon, des Romains, qui désignoit une pierre rouge; les Grecs nommoient cette pierre *anthrax*, pour exprimer aussi sa ressemblance avec un charbon ardent. Selon Hill, dans son *Commentaire sur le traité des pierres de Théophraste*, « notre » *grenat* étoit l'escarbouble ou *car-* » *bunculus* des anciens, parce que » sa couleur, sur-tout aux rayons » du soleil, tiroit sur le rouge de » feu, ce qui donnoit à la pierre » l'aspect d'un charbon ardent ». Pline dit que les *carbunculi* répandoient une flamme tantôt plus claire et tantôt plus obscure; qu'on estimoit sur-tout ceux dont l'éclat se terminoit en un violet d'améthyste; il ajoute qu'on faisoit avec ceux des Indes, des vases dont la capacité égaloit celle d'un sextarius, environ une chopine. Ces détails et d'autres font penser à M. Haüy que le carbunculus des anciens est notre grenat. Pline observe cependant que les escarboucles surnommés *carchedonii* étoient beaucoup plus petits, ce qui peut faire penser que sous le mot *carbunculus* ils ont aussi compris le *rubis*.

Escarcelle; espèce de bourse assez semblable aux sacs à ouvrage ou à ceux qu'on appelle aujourd'hui des *ridicules;* dans le moyen âge les personnes des deux sexes la portoient, attachée à leur ceinture. On raffina beaucoup sur la

beauté de ces bourses, qui, selon leur différence de forme et de grandeur, prirent le nom de boursselot, de goule, d'aumônière, d'escarcelle.

Les croisés et les pélerins ne manquoient pas avant leur départ d'aller faire bénir à l'église leur escarcelle avec leur bourdon, et saint Louis fit cette cérémonie à Saint-Denis. Quand on faisoit cession pour dettes, on se dépouilloit de sa ceinture devant les juges; c'étoit en quelque sorte se dépouiller de tout droit à sa propriété. Dans les amendes-honorables qui emportoient confiscation, on n'en avoit pas non plus. Les femmes veuves, lorsqu'elles renonçoient à la succession de leur mari, alloient la déposer sur sa fosse. De cette coutume de porter sa bourse ainsi suspendue en dehors, naquirent ces expressions qui, aujourd'hui que les choses sont changées, n'ont plus de sens dans la langue: *Couper la bourse, fouiller à l'escarcelle.*

Les bourses étoient garnies et ornées d'orfévrerie: le fond étoit d'étoffe précieuse ou de velours. Les rois et les princes portoient des aumônières; c'étoient la bourse des gens d'un rang inférieur qui s'appeloient escarcelle: cependant les hommes d'un rang distingué lui donnoient aussi quelquefois ce nom. Il faut que l'usage et le nom aient duré jusqu'à des temps assez récens, puisque Brantôme, parlant du maréchal de Matignon et d'une incommodité de ce seigneur, dit: « Il portoit ordinairement, par l'avis de son médecin, dans une gibecière (qu'on appeloit communément escarcelle), une petite bouteille d'eau-de-vie, afin que, quand ce mal le saisiroit, il eût aussi-tôt recours à en boire; mais il fut si soudain surpris, qu'il n'eut pas le loisir de mettre la main à l'escarcelle ».

Esclaves. Les esclaves grecs avoient pour tout vêtement une tunique courte, et dépourvue de manches, qu'ils serroient avec une ceinture. Ils s'enveloppoient ensuite dans un manteau très-court, fait de peaux d'animaux, garnies de laine ou de poil, ayant une espèce de capuchon. Quant à leur coiffure, il paroît qu'on ne rasoit pas indistinctement tous les esclaves, mais que cela se pratiquoit cependant d'ordinaire. Les esclaves des Romains avoient, selon Juvénal, la tête rasée, et portoient une tunique pour tout habillement. La formalité de l'affranchissement se faisoit devant le préteur, qui touchoit l'esclave d'une baguette et qui lui donnoit un bonnet de laine blanche, appelé *pileus*. Il n'étoit pas défendu aux maîtres de donner aux esclaves d'autres habillemens, ou de leur laisser les cheveux. Les femmes ou filles esclaves étoient habillées à peu de chose près, comme les autres femmes romaines; c'est-à-dire, qu'elles portoient une ou deux tuniques courtes, mais sans manteau ou *stola*. On observa long-temps de ne pas donner aux esclaves les habillemens auxquels étoit attachée la distinction de citoyen romain; savoir, la *toga* pour les hommes, et la *stola* pour les femmes. Muratori, dans ses *Annales d'Italie*, observe qu'en l'année 229 de l'ère chrétienne, les habillemens étoient tellement confondus, qu'on ne distinguoit plus les personnes libres des esclaves; et comme ces derniers étoient en plus grand nombre, le célèbre jurisconsulte Ulpien conseilla à l'empereur Alexandre-Sévère, de ne point rétablir la distinction dans les habillemens, de crainte qu'elle n'eût servi à faire connoître aux esclaves leur supériorité en nombre. Au quatrième siècle de l'ère vulgaire, les esclaves romains portoient des tuniques rayées et d'étoffes à fleurs. Astérius, évêque d'Amasa dans le Pont, au commencement du cinquième siècle, parlant dans une de ses homé-

lies, d'une femme qui se déguisa en esclave, pour suivre son mari proscrit et fugitif, dit qu'elle coupa ses cheveux, et qu'elle prit une tunique d'homme, faite d'une étoffe à fleurs. Les esclaves mettoient par-dessus la tunique un manteau aussi court que cet habillement ; ce manteau fait d'une étoffe grossière, velue, de couleur sombre, étoit appelé *lacerna*, *penula*, *birrus*, et garni ordinairement d'un capuchon. Lorsqu'on exposoit en vente les esclaves, on suspendoit à leur cou un écriteau, sur lequel étoit énoncé l'art ou la profession qu'ils exerçoient. On frottoit avec de la craie les pieds des esclaves amenés d'Asie à Rome ; c'étoit dans les marchés leur caractère distinctif. Quand le marchand d'esclaves ne vouloit pas en garantir quelques-uns, il ne les exposoit pas en vente, la tête nue comme les autres ; mais il les coiffoit d'un bonnet pour avertir les acheteurs.

Escophion. C'étoit un bonnet d'étoffe brocardée, fait en forme de cœur. Ce nom vient du mot coiffe, en latin *cufa*. Sous les règnes de Charles v et de Charles vi, on trouve la figure de ce bonnet sur les anciennes tombes, les vitraux et les anciens manuscrits.

E si mi. *Voyez* E.

Espace, intervalle blanc, ou distance qui se trouve dans la portée entre une ligne et celle qui la suit immédiatement au-dessus ou au-dessous. Il y a quatre espaces dans les cinq lignes, et il y a de plus deux espaces, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la portée entière : on borne ces deux espaces indéfinis par des lignes postiches ajoutées en haut ou en bas, lesquelles augmentent l'étendue de la portée, et fournissent de nouveaux espaces. Chacun de ces espaces divise l'intervalle des deux lignes qui le terminent en doux degrés diatoniques.

Espacement. C'est toute distance égale entre un corps et un autre, comme entre les poteaux d'une cloison, entre les solives d'un plancher, les balustres d'un appui, etc.

Espagne. Ce pays est souvent représenté sur les médailles antiques sous la figure d'une femme, en habit militaire, tenant quelquefois, pour caractériser la bravoure des Espagnols, deux javelots et un petit bouclier particulier à ce peuple ; ou bien, pour désigner la fertilité du pays, des épis, quelquefois aussi un pavot. Le lapin sert également de symbole à l'Espagne sur ses médailles, parce que cette contrée nourrit beaucoup de lapins, ou parce que les Romains désignoient par le mot *cuniculus* le *lapin* et les *souterrains des mines* dont l'Espagne abondoit.

Espérance ; divinité appelée par les Grecs *Elpis*, et par les Romains *Spes*. A Rome, elle avoit plusieurs temples. On la voit fréquemment figurée sur les médailles impériales frappées au commencement du règne des princes, à cause de l'espoir que les peuples en concevoient. Elle est ordinairement représentée sous les traits d'une jeune femme debout, relevant d'une main un pan de sa robe, et tenant de l'autre une fleur.

Esquisse. Ce mot, dérivé de l'italien *schizzo*, désigne la première idée d'un sujet de peinture, tracée dans le premier feu de la composition, quels que soient les moyens ou la matière qu'on emploie. L'artiste se sert indistinctement du charbon, de la pierre de couleur, de la plume, du pinceau ; en général, il donne la préférence à celui de ces moyens dont l'emploi est plus facile et plus prompt. C'est cette rapidité d'exécution qui est le principe du feu qu'on voit briller dans les esquisses des peintres de génie. On y reconnoît l'empreinte du mouvement de leur ame ; on en calcule la force et la fécondité. L'étude des esquisses tracées par les grands ma-

tres, sur-tout par ceux qui ont réussi dans la partie de la composition, est extrêmement utile aux artistes. Un peintre de génie se borne rarement à une seule idée pour sa composition : la première esquisse a quelquefois l'avantage d'être plus brillante ; mais elle est aussi sujette aux défauts inséparables de la rapidité avec laquelle elle a été conçue : l'esquisse suivante offrira les effets d'une imagination modérée, et les autres marqueront la route que le jugement de l'artiste a suivie, et que le jeune élève a intérêt de découvrir. La comparaison des esquisses des grands maîtres avec leurs tableaux achevés est encore intéressante en ce qu'elle suggère des réflexions sur leur caractère, sur leur manière et sur une infinité de faits particuliers relatifs à leur personne et à leur talent ; elle fournit encore quelquefois des preuves de la gêne qu'ont imposée aux artistes les personnes qui les ont employés, et qui les ont forcés à abandonner des idées raisonnables pour y substituer des idées absurdes. La peinture à fresque dont Raphaël a orné le Vatican, et qui représente Attila, dont les projets sont suspendus par l'apparition des apôtres S. Pierre et S. Paul, en est un exemple. Dans l'exécution de cette fresque, au lieu de S. Léon, on voit Léon x en habits pontificaux, accompagné d'un cortége nombreux. Cet anachronisme choquant ne doit pas être imputé à Raphaël, ainsi qu'on le voit par un dessin à la plume lavé au bistre et rehaussé de blanc, qui se trouve parmi la collection des dessins originaux du Musée des arts, où il a été exposé sous le n°. 242, au mois de messidor de l'an dix. Il n'y est point question de Léon x, S. Léon même n'y paroît que dans l'éloignement ; l'action d'Attila, l'effet que produit sur lui et sur les soldats qui l'accompagnent, l'apparition des deux apôtres, est l'objet principal de l'ordonnance. L'usage des esquisses a cependant ses dangers lorsqu'un jeune artiste se livre trop à leur étude. L'indécision dans l'ordonnance, l'incorrection dans le dessin, l'aversion de terminer, en sont très-souvent la suite. Quant à la différence qu'on fait entre les mots *esquisse* et *ébauche*, *voy*. Ebauche.

Esquisser, c'est faire une *esquisse ;* pour dire qu'une chose n'est pas terminée en littérature, comme dans les arts, on dit qu'elle n'est qu'*esquissée*.

Estampe ; ce mot dérivé de l'italien *stampare*, *imprimer*, désigne, comme le mot *épreuve*, le produit d'une planche gravée ; cependant ces deux mots ne sont pas synonymes. L'*épreuve* est relative à la planche d'où elle est tirée, ou à d'autres épreuves auxquelles on la compare : on dit, j'ai une belle épreuve de telle planche ; cette épreuve-ci est plus belle que cellelà. Le mot *estampe* est pris dans un sens absolu ; on dit voilà une belle estampe ; quelquefois il est relatif au tableau d'après lequel l'estampe a été faite, on dit il y a une belle estampe de tel tableau. On dit j'ai de belles *estampes ;* on ne dira pas j'ai de belles *épreuves*, à moins qu'on n'ajoute de quelle estampe. Le mot estampe appartient également aux produits de la gravure à l'eau-forte, au burin, à la manière noire, à la manière du crayon, du lavis, etc. Après l'art de l'imprimerie, celui de graver en estampes est le plus utile au progrès du goût, des sciences et des arts. Les estampes sont d'une grande utilité pour nous faire connoître le génie, le goût et la manière des grands maîtres, et pour former ceux qui veulent courir la même carrière où ils se sont distingués. *V.* Gravure.

Estompe ; instrument à estomper, ou bien l'art d'estomper ; on dit *faire une estompe*. Les estompes

se font avec un papier demi-brouillard roulé comme une espèce de crayon, ou avec de la peau de castor, ou de la peau de mouton passée à l'huile.

Estomper; c'est adoucir avec l'estompe les hachures du crayon, et les reduire en masse. On estompe avec la sanguine comme avec la pierre noire sur le papier blanc et gris : mais la sanguine estompée n'est pas si agréable à la vue que la pierre noire.

Estrade; sur les médailles romaines on voit quelquefois l'empereur sur une estrade, appelée en latin *suggestum*, faire une allocution (*V.* ce mot), ou une distribution, etc. On voit la même chose sur quelques bas-reliefs, principalement sur ceux des colonnes Trajane et Antonine.

Estropiée; une figure est estropiée lorsqu'elle n'est pas bien dessinée, ou qu'elle est dans une attitude génante et forcée.

Etage; on appelle ainsi la suite de chambres comprise entre deux planchers au-dessus du rez-de-chaussée et de l'entresol. Les étages entiers sont les étages ordinaires; on a en outre des demi-étages qui portent le nom d'*attiques*, lorsqu'ils sont placés immédiatement sous le toit, et celui d'*entresols* lorsqu'ils ont un étage au-dessus d'eux. Si tous les étages d'une maison avoient la même élévation, l'effet que cela produiroit ne seroit pas agréable. On donne plus d'élévation à l'étage principal, et on diminue proportionnellement les autres. Dans les villes on peut donner quatre et plusieurs étages aux maisons destinées à être habitées, parce qu'il y faut beaucoup d'habitations et qu'il faut ménager la place. Dans les palais on ne devroit point placer d'autres chambres au-dessus de l'étage principal, parce que plusieurs étages l'un par-dessus l'autre, produisent toujours un mauvais effet, et qu'il est fatigant d'entendre marcher au-dessus de sa tête ceux qui habitent les étages supérieurs. Les maisons de campagne font un effet très-agréable, lorsqu'au-dessus du rez-de-chaussée elles n'ont qu'un seul étage, surmonté tout au plus d'un demi-étage. A la façade extérieure on divise les divers étages par des corniches en saillie, ce qui contribue non-seulement à donner une bonne apparence à l'édifice; mais même à suggérer l'idée d'une plus grande solidité. Un édifice de trois à quatre étages dont la façade extérieure n'est pas partagée par plusieurs corniches, a l'apparence trop maigre. Cette séparation des étages ne peut cependant avoir lieu lorsqu'il y a à la principale façade des colonnes ou pilastres qui montent jusqu'à la corniche principale.

On appelle *étage souterrain* celui qui est au-dessous du rez-de-chaussée; *étage du rez-de-chaussée* celui qui est compris entre le sol et le premier plancher; *étage carré* celui dont les murs sont d'à-plomb; *étage en galetas* celui qui est pratiqué dans le comble, dans lequel on voit les poinçons, les pannes, etc. quoiqu'il soit lambrissé en plâtre.

Il paroît très-sûr que les grandes maisons des Romains et des Grecs n'avoient qu'un rez-de-chaussée; du moins la description que Vitruve donne de leur disposition ne paroît se rapporter qu'à une pareille maison, dont le nom particulier étoit *monocolon*. Vitruve ne fait nullement mention d'un étage supérieur. Ces maisons n'en avoient pas besoin, parce qu'elles occupoient tant de place, et qu'elles renfermoient tant de chambres, qu'un homme riche et toute sa famille y pouvoient trouver toutes leurs aisances, et une place suffisante. Quant aux maisons moins grandes, on leur donnoit d'autres étages que le rez-de-chaussée, on y pratiquoit même quelque

fois un atrium couvert, que Vitruve appelle *testudinatum*, par-dessus lequel on établissoit des chambres. Quelquefois on plaçoit les salles à manger dans l'étage au-dessus du rez-de-chaussée, et c'est pour cela que la partie supérieure fut appelée *cœnaculum*. Les maisons d'une moins grande importance, situées derrière les bâtimens principaux, avoient quelquefois deux et plusieurs étages. Le propriétaire logeoit au rez-de-chaussée, et les étages supérieurs étoient loués à des gens peu fortunés. Martial nous apprend dans la 118e épigramme de son premier livre, qu'il étoit logé au troisième étage; selon Suétone, dans son livre des illustres Grammairiens, *Arbilius Pupillus* logeoit sous le toit. Quelquefois les riches Romains construisoient de ces maisons par spéculation, et uniquement dans l'intention de les louer. Ils en cédoient l'exploitation à des fermiers qui les sous-louoient à d'autres et leur payoient une certaine rétribution. Le nom par lequel on désignoit un pareil fermier étoit *exercens cœnaculariam*, et ses locataires étoient appelés *cœnacularii*. Comme ces bâtimens rapportoient beaucoup, plusieurs Romains leur donnoient autant d'étages qu'il étoit possible. Mais cette trop grande élévation devenoit dangereuse, surtout dans les incendies, soit parce qu'on ne pouvoit pas approcher des maisons qui brûloient, soit parce que la chute de ces maisons élevées endommageoit les autres, Néron défendit de donner à l'avenir tant d'élévation aux maisons.

Etang; lieu dans lequel on rassemble les eaux de différentes sources pour y nourrir des poissons. *Voy* Pêcheries.

Eteindre, signifie en terme de peinture, affoiblir ou adoucir de grands clairs; il faut éteindre les clairs d'un tableau par une dégradation presqu'insensible, et à mesure que l'on approche des extrémités.

Étendue; différence de deux sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande étendue possible est celle du plus grave au plus aigu de tous les sons sensibles.

Eternité. *Voy*. Æternitas.

Étoile; ce symbole se trouve souvent sur les médailles; sur celles de Jules-César elle indique l'étoile de Vénus, déesse dont il se disoit issu, ou plutôt la comète qui parut pendant plusieurs jours après la mort de César et qu'on regardoit comme son astre. Horace, Ovide et Virgile ont profité dans leurs poëmes de cette opinion populaire. « L'étoile de Jules-César, dit Horace, brille entre les astres, comme la lune entre les clartés subalternes ». — « Vénus, dit Ovide dans ses Métamorphoses, vint sans qu'on l'apperçût, dans la salle du sénat, recevoir cette ame héroïque, et la dégageant de ses membres, elle l'emporta au séjour des astres, où elle lui permit de s'échapper enflammée; l'astre nouveau se plaça au-dessus de la lune, formant sur son passage une longue trace de lumière ». Virgile place sur le bouclier d'Ænée l'image d'Auguste, et le caractérise de la même manière, comme on le voit sur une médaille d'Auguste frappée après sa mort par ordre de Tibère. « On le voit, dit-il, menant l'Italie aux combats, suivi du sénat, du peuple, des pénates, et des grands dieux. Il est placé au haut de la poupe; de ses temples s'élance un double feu d'heureux augure, et sur sa tête brille l'astre paternel ». Souvent l'empereur et l'impératrice sont désignés sur les médailles par une étoile, qui signifie le soleil et par un croissant qui indique la lune. Les poëtes ont souvent employé

l'expression de *jeunes astres* pour désigner les enfans des princes. Homère compare ainsi Astyanax à l'étoile du matin, et Virgile en fait autant pour Ascagne. Les Dioscures, Castor et Pollux, sont toujours représentés ayant une étoile au-dessus de leur bonnet pointu. (Voy. *Dictionnaire Mythol.* art. CASTOR et POLLUX.) Comme patrons des navigateurs, les Dioscures étoient adorés sur-tout dans les villes maritimes, nommément à Tripoli en Phœnicie, à Naples, en Italie, etc. c'est pourquoi ces villes plaçoient souvent sur leurs médailles la tête ou les symboles des Dioscures. On trouve une étoile devant la tête de Mars sur les deniers de la famille Rustia, parce que l'année commençoit par le mois de Mars qui tiroit son nom de ce dieu. Sur les médailles de plusieurs empereurs, l'étoile est regardée comme le symbole de l'apothéose. On trouve une étoile sur les médailles de beaucoup d'empereurs, de beaucoup de familles romaines, d'un très-grand nombre de villes et de beaucoup de rois. L'étoile sur les médailles des villes désigne quelquefois l'horoscope de celle qui les avoit fait frapper. Sur les médailles d'Elagabale, elle représente le soleil dont cet empereur étoit prêtre. Les étoiles semées sur les tapis, sur les vêtemens, leur servent souvent d'ornement, et on les emploie dans tous les genres de décoration.

ETRENNES. On en rapporte l'origine à Tatius, roi des Sabins, qui reçut comme un bon augure des branches coupées dans le bois de la déesse *Strenua*, la Force, qu'on lui présenta le jour de l'an. Il autorisa dans la suite ces présens, qui reçurent le nom de *strenœ*, et Strenua présida à la cérémonie des étrennes. Cette fête, célébrée le premier jour de l'an, fut dédiée au dieu *Janus*, qui ouvroit l'année. On se faisoit des présens de fruits agréables, pour témoigner à ses amis qu'on leur souhaitoit une vie douce, les cliens, en portant ces étrennes à leur patron, y joignoient quelques pièces d'argent. Sous Auguste, le peuple, les chevaliers et les sénateurs présentoient des étrennes à l'empereur absent, ils les portoient dans le Capitole. L'argent des étrennes étoit destiné à acheter des statues de quelques divinités. Tibère défendit, par un édit, les étrennes passé le premier jour de l'an, parce que le peuple s'occupoit de cette cérémonie pendant huit jours. Caligula déclara qu'il accepteroit les étrennes qu'on lui présenteroit. Claude défendit de lui en offrir. Cette coutume s'est toujours conservée parmi le peuple. Les Grecs ont emprunté des Romains l'usage des étrennes. Les fruits qu'on donnoit le plus fréquemment pour étrennes, étoient du miel, des figues, des dattes, souvent couvertes de feuilles d'or. On donnoit aussi quelquefois des devises contenant des souhaits de bonne année. Le cabinet des antiques de la bibliothèque nationale possède deux terres cuites, sur lesquelles on lit cette devise: ANNUM NOVUM FAUSTUM FELICEM TIBI; ce qui revient à nos expressions proverbiales de souhaits de bonne année. On lit sur une autre cette devise: ANNUM NOVUM FELICEM MIHI ET FILIO. Ce vœu étoit quelquefois exprimé, sur des cachets. Le plus souvent, sur des lampes dont on se faisoit présent dans cette occasion, à cause des variétés de leur forme, comme on se donne aujourd'hui des tasses de porcelaine. Le cabinet des antiques de la bibliothèque nationale possède de ces lampes. Maffei a publié un crystal, sur lequel on lit: *Annum novum, sanctum, perennem, felicem, Imperatori.*

ETRIERS; les anciens en ignoroient l'usage: l'empereur Maurice qui a vécu vers la fin du sixième

siècle, est le premier qui en fasse mention dans son Traité de l'Art militaire. Le défaut d'étriers obligeoit les jeunes Romains à s'exercer à sauter sur leur cheval, l'épée nue ou la pique à la main. Un jaspe, expliqué par Winckelmann, un bas-relief gravé par Roccheggiani, la peinture d'un vase grec publiée dans mon Recueil de monumens, font voir des guerriers qui montent à cheval, en mettant le pied droit sur un crampon placé à une certaine hauteur, au bas de la pique. Les personnes distinguées et les vieillards avoient des serviteurs qui les mettoient à cheval. Les rois vaincus étoient souvent contraints à prêter leur dos aux victorieux, lorsqu'ils montoient sur leurs chevaux ou dans leur char. Athénée parle de femmes qui s'abaissoient à faire leur cour aux femmes des satrapes, en leur rendant volontiers le même service. Caïus Gracchus, pour mériter la bienveillance et les suffrages de ses concitoyens, fit, à l'exemple des Grecs, placer, de distance en distance, des pierres le long des grands chemins, pour aider les cavaliers à monter à cheval, sans avoir besoin de personne. Ce défaut d'étriers tenoit à la manière dont les chevaux étoient alors harnachés. On les couvroit uniquement d'une housse de drap simple ou double, ou de peaux d'animaux, attachées avec trois sangles au poitrail, à la queue et au ventre du cheval, ainsi qu'on en voit des exemples sur les colonnes Trajane et Antonine, sur l'arc de Constantin, sur différentes médailles et d'autres monumens. La selle formée par des arçons solides, telle que nous l'employons, fut inconnue jusqu'au règne de Théodose, qui en parle le premier dans une loi; le premier monument où elle paroisse, est la colonne d'Arcadius à Constantinople. Devenu plus solide, le harnois des chevaux put supporter les étriers, qui n'auroient pas trouvé un point de suspension fixe dans une pièce de drap ou une peau de bête.

ÉTRUSQUES. L'*Etrurie* ou la *Tuscie* étoit une contrée de l'Italie bien cultivée, et dont les habitans avoient porté les arts jusqu'à un certain point de perfection. Dans la première période, ou celle qui s'étend depuis les temps les plus reculés jusques au temps où les Etrusques ont perdu leur liberté, les Pélasges s'établirent chez les Etrusques; et, conjointement avec eux, ils chassèrent les Umbri du lieu où ils habitoient, vers 1643 avant J. C. D'autres Pélasges arrivèrent successivement dans différens temps, et se joignirent aux premiers. Vers 992 avant l'ère vulgaire, 239 ans avant la fondation de Rome, les Etrusques devinrent très-puissans: ils eurent une forme de gouvernement; ils dominoient sur la mer Supérieure et la mer Inférieure: ils étoient partagés en douze cités; les Umbri étoient leurs rivaux, et ils eurent long-temps la guerre avec eux. C'est à cette époque qu'il faut placer les premières notions des arts et des sciences. Nola et Capoue furent fondées en 801 avant l'ère vulgaire. Rome fut fondée en 754. Ses nouveaux habitans adoptèrent les lettres pélasgiques, modifiées par les Etrusques. Si une statue de Romulus sans tunique étoit véritablement de son temps, comme on le prétendoit; si celles de Numa, de Tarquin l'ancien et de Servius Tullius, ainsi que celle d'Attius Navius, étoient contemporaines, elles auroient été faites par des artistes étrusques. Mais on doit supposer quelques erreurs dans le témoignage de Pline, comme lorsqu'il parle de la statue d'Hercule, antérieure à Evandre, et du quadrige que Romulus fit faire de l'argent des habitans de Camarino, et qu'il consacra à Vulcain. Sous Tarquin l'ancien, les Etrusques pratiquèrent la plastique: ils firent un

Jupiter de terre cuite peinte en rouge; ils firent aussi un Hercule de même matière. Tarquin-le-Superbe, chassé de Rome en 509 avant J. C., se retira chez les Etrusques. Porsenna, *lar*, c'est à-dire chef, des habitans de Clusium, arma pour le venger. La paix fut accordée aux Romains à des conditions très-dures: selon Tacite et Pline, il ne leur fut permis de faire usage du fer que pour l'agriculture. Pline fait une longue description du prétendu tombeau de Porsenna (*V.* Tombeau). Les Samnites s'emparèrent, en 423 avant J. C., de Capone, qui étoit la principale ville des Etrusques: les Gaulois leur enlevèrent plusieurs parties de leur territoire. Depuis 385, les Etrusques soutinrent plusieurs guerres contre les Romains et contre les peuples voisins, les Cuméens, les Carthaginois, les Syracusains: ils furent vaincus dans deux grandes batailles; enfin ils se rendirent aux Romains, 282 ans avant J. C.

Il faut distinguer entre le style étrusque et les ouvrages d'artistes étrusques. On se sert, dans la peinture moderne, d'une distinction semblable. *Franco* est Vénitien; mais son dessin est florentin: *Feti* est Romain; mais son style est lombard: *Poussin* est Français; mais son style tient à l'école d'Italie. Le style étrusque est celui qui a régné dans l'école toscane depuis sa fondation jusqu'à une certaine époque; les Latins le désignoient proprement par le mot *Tuscanicus*. Ils ne disoient point *homines* ni *agri tuscanici*, mais bien *opera* et *signa tuscanica*. Par ce mot, ils désignoient moins une nation ou une province, qu'une école et un style. Il est donc nécessaire de rechercher quelle idée ils attachoient à ce mot *Tuscanicus*, et à quels signes on peut reconnoître ce style; c'est ainsi que nos jugemens dirigés par une règle sûre, seront moins incertains. Le style toscan est, selon Strabon, semblable au style ægyptien, ou au style grec très-ancien. De ce que cet auteur dit au sujet du style ægyptien, on peut conclure qu'il compare les statues toscanes, non aux statues ægyptiennes du style d'imitation, car Strabon a vécu sous Auguste ou Tibère, long-temps avant Hadrien; et quant aux ouvrages grecs, il ne prend pas seulement pour terme de comparaison les ouvrages *anciens*, tels que ceux de Myron et des autres d'un goût à-peu-près semblable; mais les ouvrages les *plus anciens*, dont le style et le dessin se reconnoissent par les médailles les plus anciennes de la Grande-Grèce, et par une petite statue en bronze de Polycrate, qu'on prendroit pour ægyptienne, si ses caractères ne la désignoient point comme grecque. Quintilien, l'un des écrivains les plus judicieux, établit une différence entre la sculpture toscane et la sculpture grecque, de même qu'entre l'éloquence attique et l'éloquence asiatique. Voici comment il caractérise cette différence. « On sait que Myron est de l'ancienne école, mais non pas de la plus ancienne; ses ouvrages étoient très-beaux, mais ils n'étoient pas très-naturels; ils manquoient d'expression, et ne représentoient les cheveux et les poils que grossièrement ». On sait que Calamis est resté encore au-dessous de lui dans l'art; et quelque bien qu'aient été travaillées différentes parties de ses statues, Fabius Quintilien les appelle *roides*, et Cicéron, *dures*. On sait par ces deux auteurs qu'Egésias et Calon avoient un style plus *roide* et plus dur que Calamis. Ils furent pour la sculpture ce que Scipion et Caton ont été pour l'éloquence; cela ne tenoit pas au temps dans lequel ils ont vécu, mais à leur génie particulier. Ces artistes, dit Quintilien, n'ont pas tout-à-fait donné à leurs statues la roideur et la dureté des statues toscanes; mais ils en approchèrent beaucoup.

Pline, dans l'intention d'augmenter la gloire de l'Italie, cite les travaux toscans, pour prouver que la sculpture étoit un art antique parmi les habitans de cette contrée: mais il ne donne pas de catalogue des artistes étrusques, comme il en a donné de ceux de la Grèce et de Rome. Parmi les ouvrages toscans, il n'admire qu'un Apollon de la Bibliothèque Palatine, qui vraisemblablement a été fait vers la fin de la seconde époque. On peut consulter sur ce jugement de Pline, ce que le comte de Caylus a inséré dans les *Mémoires de l'Académie*, tom. xxv, p. 350-355. On voit toutefois, par ce même jugement, que Pline ne trouva pas beaucoup à louer dans l'école toscane, ainsi qu'il avoit trouvé peu à louer dans l'école grecque ancienne et dans l'ægyptienne. Telles sont, en peu de mots, les autorités des anciens, d'après lesquelles on peut se former une idée du style toscan. Quelques auteurs en ont abusé, et ont prétendu que tous les beaux ouvrages trouvés dans la Toscane sont venus de la Grèce. Mais Quintilien, Strabon et Pline n'ont jamais dit que tout ouvrage exécuté par un artiste étrusque fût dans le style *toscan*: ils ont donné cette dénomination aux statues d'un certain temps et d'un certain style; ils en ont toujours exclu les autres, faits dans la troisième époque, à l'imitation des Grecs. Eux-mêmes font aussi peu de cas des ouvrages de la seconde, et cela parce que la plupart de ces ouvrages n'étoient pas d'un grand mérite. Au reste, ils citent avec éloge les ouvrages qui approchoient davantage du bon goût. En effet, la dureté et la roideur de cette école vont toujours en diminuant; et il n'étoit pas possible qu'une nation qui aimoit les beaux arts, qui étoit *philotechnos*, comme l'appelle Athénée, toujours industrieuse et certainement ingénieuse, ne se perfectionnât pas dans l'espace de plusieurs siècles, surtout lorsque les arts eurent fait de si grands progrès dans la Sicile et dans la Grèce. Aussi les grands recueils d'urnes et d'idoles étrusques montrent-ils, même à présent, un passage insensible d'une grande ignorance à la connoissance de l'art; et on arrive à un style et à un goût, encore toscan en effet, mais qui, après Scopas même et Praxitèles, trouvoit, au temps de Quintilien, des amateurs à Rome.

Parmi les auteurs qui ont écrit sur l'art chez les Etrusques, il faut citer sur-tout WINCKELMANN, dans son *Histoire de l'Art;* GUARNACCI, dans ses *Origine italiche;* TIRABOSCHI, dans sa *Storia della Litteratura:* M. LANZI, dans son *Saggio sulla Lingua etrusca;* M. HEYNE, dans les *Mém. de l'Acad. de Gœttingue*, pour l'année 1774; et PASSERI, GORI et BUONARROTI, dans leurs ouvrages sur les monumens étrusques. M. Heyne a entrepris d'assigner des époques à l'art étrusque, et d'attribuer à chacune d'elles quelques statues ou bas-reliefs de ceux qui se trouvent particulièrement dans le Muséum étruscum de Gori. Mais il n'a pas été à même de porter toujours un jugement juste, parce que ce livre n'offre pas toujours des dessins exacts, et que Gori n'est pas toujours un guide sûr, lorsqu'il s'agit de discerner les statues étrusques des romaines, et les antiques des modernes.

Il faut distinguer dans l'histoire de l'Etrurie, trois périodes qui certainement ont aussi influé sur l'état de l'art chez ce peuple. La première période est celle de l'Etrurie libre; la seconde, celle de ce pays soumis aux Romains, et pendant laquelle les artistes étrusques travailloient à Rome; enfin, la troisième, celle qui commence à l'époque où la Grèce a été soumise aux Romains, et où les artistes grecs affluoient à Rome pour y porter leur art.

Etrusques (Vases). *V.* Vases grecs.

Etude Celui qui veut mériter le nom d'artiste parfait, doit se distinguer à la fois par le génie, par ses connoissances, et par l'habitude ou l'adresse pratique. Le génie est un don de la nature; les connoissances s'acquièrent par l'étude et l'adresse, par la pratique et l'exercice de l'art. Par le mot *étude*, nous entendons ici tous les travaux que l'artiste doit entreprendre pour acquérir les connoissances de toute espèce dont il a besoin. On désigne par le mot *Etudes*, au pluriel, les travaux que l'artiste entreprend pour acquérir l'habitude pratique nécessaire à l'artiste. (*V.* Etudes.) En effet, ces travaux font partie de l'étude, parce que l'artiste doit acquérir par l'exercice, l'aptitude de voir et de sentir les beautés et les défauts dans les ouvrages de l'art. Le génie, ou les dons de la nature, consistent dans les facultés ou les talens extérieurs et intérieurs; ils sont ce qui constitue principalement l'artiste: mais ce seroit une erreur fatale de croire qu'avec quelque pratique extérieure de la partie mécanique de l'art, le génie seul suffit pour constituer l'artiste. Lorsqu'on examine les ouvrages de tous les artistes qui ont fait preuve d'un grand génie, on trouve facilement qu'ils ont étudié et médité les objets de leur art avec beaucoup plus de soin que les autres hommes; ce qui précisément les a mis en état de présenter les objets de la manière qui leur a valu l'admiration des siècles. Quelques observations sur les études qui conviennent à un artiste, ne seront pas déplacées dans ce Dictionnaire. Nous ne parlerons pas ici des études générales et préparatoires qui conviennent à tout homme qui veut s'élever au-dessus du vulgaire, des études qui exercent et perfectionnent les facultés de l'homme, qui tendent le cercle de ses idées, parce qu'elles ne conviennent pas seulement à l'artiste, mais à tout homme qui doit un jour se livrer à des occupations qui demandent un esprit cultivé. Nous devons cependant observer que tout ce qui sert à développer les différentes dispositions du génie, toutes les connoissances qui contribuent en général à donner à l'homme des idées plus étendues, plus claires, sont extrêmement utiles à l'artiste. Il est vrai qu'il y a de très-grands artistes qui ont absolument manqué d'études littéraires; mais on a aussi lieu de présumer que l'ignorance, le cercle étroit d'idées, et l'intelligence plus bornée qui chez eux fut la suite du défaut de bonnes études littéraires, a empêché ces habiles maîtres de faire de plus grands progrès dans différentes parties de l'art. On dit que souvent Raphaël lui-même a su profiter des lumières de quelques-uns de ses savans amis, pour exécuter des ouvrages, où le défaut d'études littéraires auroit arrêté son génie. Il seroit donc à desirer qu'on donnât aux artistes ce qu'on appelle une éducation littéraire, autant que cela peut se faire sans nuire aux exercices et aux études directement nécessaires à l'artiste. Pourvu que les connoissances littéraires soient solides, il est incontestable qu'elles porteront l'artiste quelques degrés plus haut qu'il ne seroit parvenu sans elles.

Dans cet article, nous devons parler plus particulièrement des études et des travaux préparatoires que l'artiste, dans un âge mûr, doit entreprendre relativement à son art. Ces études se réduisent à quatre points principaux: 1°. connoissance générale de l'homme; 2°. connoissance du caractère particulier et des mœurs des peuples entiers ainsi que des individus; 3°. connoissance de la nature, et 4°. connoissance des arts et des artistes.

Les beaux-arts ne sont au fon

que des moyens d'agir sur l'esprit des hommes ; d'après cela, il est facile de voir combien la connoissance de la nature de l'homme doit être essentielle à tout artiste. Sans elle, comment pourroit-il savoir ce qui est nécessaire dans chaque cas, pour faire une impression déterminée sur l'esprit? L'artiste commencera cette étude par l'observation scrupuleuse de lui-même; il fera attention à tout ce qui se passe dans son ame, principalement à tous les mouvemens et à toutes les sensations qui sont accompagnés de plaisir ou de déplaisir, qui, par conséquent, excitent du desir ou de l'aversion. Un homme qui ne commence pas par avoir des idées nettes de ses propres sensations, ne parviendra jamais à connoître les autres, et ne seroit pas propre, par conséquent, à devenir artiste.

La connoissance générale de la nature humaine ne suffit cependant point à l'artiste; il lui faut encore connoître les différences du caractère et des mœurs des hommes. C'est-là qu'il puise les sujets, propres à exercer son art. Il faut donc qu'il cherche les occasions de se trouver souvent dans la société de personnes de différens états, de différens caractères, etc. ; il faut sur-tout qu'il cherche l'occasion de les voir dans des momens où des occupations intéressantes les mettent en pleine activité, où la force de leur génie et la chaleur de leur cœur peuvent se développer librement. Les connoissances de ce genre ne s'acquièrent que par des liaisons nombreuses et étendues, lorsque l'artiste observe toujours avec une attention soutenue, pour remarquer soigneusement tout ce qui peut déceler l'intérieur de l'homme.

Cette étude des caractères des hommes ne devient cependant véritablement utile que lorsqu'on connoit suffisamment les différens intérêts qui se croisent dans la vie publique et privée des différentes classes de la société, et lorsqu'on compare l'histoire des autres temps et des autres peuples avec ce qu'on observe autour de soi.

A ces études, l'artiste doit joindre celle de la nature visible. On répète souvent que la nature est la véritable école, où l'artiste doit apprendre son art ; mais il faut aussi qu'il sache comment il doit étudier dans cette école. Le caractère général des ouvrages de l'art se trouve dans tout ce que la nature a produit. En la considérant, en l'examinant toujours avec soin, le goût de l'artiste se formera. Le sentiment du beau, de l'unité et de la variété, de l'accord des formes extérieures avec le caractère intérieur, celui de l'harmonie de toutes les parties, de la vérité et de la perfection, en un mot de toutes les propriétés d'un ouvrage parfait, sera sans doute fortifié par l'observation assidue et réfléchie des ouvrages variés de la nature. La connoissance de la nature facilite aussi à l'artiste l'invention ; elle lui suggère un grand nombre de représentations dont il pourra tirer un parti avantageux dans ses ouvrages. On trouvera toujours que les artistes distingués sont en même temps des observateurs scrupuleux et assidus de toute la nature visible, et qu'ils examinent avec le plus grand soin tout ce qui leur passe sous les yeux. Aussi arrive-t-il fréquemment qu'on trouve enfin, dans la nature, des choses qui, dans les ouvrages des grands artistes, nous ont fait le plus grand plaisir, et que pendant long-temps nous n'avions attribuées qu'à leur imagination.

L'étude des meilleurs ouvrages de l'art est enfin elle-même extrêmement avantageuse pour l'artiste. C'est une vérité généralement reconnue, que les exemples instruisent, sinon mieux, du moins plus rapidement, que les règles ; et ces exemples, l'artiste ne les trouve

nulle part mieux que dans les ouvrages des meilleurs artistes. Celui qui a des dispositions, du génie pour un art, apprendra en peu de temps, par la vue des principaux ouvrages de l'art, beaucoup plus qu'il n'auroit appris par la meilleure instruction théorique, lorsqu'elle n'est pas appuyée par la considération des chefs-d'œuvres de l'art. Ce qui constitue un ouvrage parfait de l'art, est si varié, si nombreux, qu'on ne peut pas attendre même du plus grand génie, que, sans secours, il parviendra à la même perfection sous tous les rapports. Pour porter l'art à un certain degré de perfection sous tous les rapports, il faut donc que les artistes de génie aient vu différens ouvrages de leurs prédécesseurs dans lesquels ils peuvent observer les différentes parties de l'art dans leur perfection. On dit que Raphaël lui-même ne parvint au degré de talent qui est devenu l'admiration des siècles, qu'après avoir vu les ouvrages de Michel-Ange. Il seroit extrêmement utile aux jeunes artistes, que les grands maîtres voulussent publier avec franchise ce qu'ils ont appris dans les différentes parties de l'art par la contemplation des ouvrages d'autres maîtres. De bonnes biographies des artistes célèbres, si utiles sous d'autres rapports, ne le sont pas moins sous celui-ci. La connoissance de leur méthode d'étudier, des circonstances dans lesquelles ils se sont trouvés, des liaisons qu'ils ont eues, en un mot de tout ce qui a contribué à développer leurs talens, ne sauroit qu'être extrêmement utile aux autres artistes. *Voyez* Erudition, Etudes.

Etudes. On donne ce nom, en peinture, aux parties que le peintre dessine ou peint séparément, pour les faire ensuite entrer dans la composition de son tableau. Ainsi des figures entières, ou des têtes, des pieds, des mains, des animaux, des arbres, des plantes, des fleurs, des fruits, et généralement toutes sortes d'objets dessinés d'après nature, sont des études par lesquelles on s'assure de la vérité dans l'imitation et de la convenance dans l'emploi qu'on en doit faire.

Etuve. *Voyez* Caldarium, Laconicum.

Eucharistie, ou le sacrement de la communion. Parmi les premiers chrétiens, celui qui communioit, avoit les mains jointes, et ceux qui y assistoient prononçoient le mot *Amen*. Dans une peinture de la neuvième chambre du cimetière de Saint-Marcellin et de Saint-Pierre, publiée par Arringhi, on voit un petit agneau avec une palme, ayant sur le dos un petit vase entouré d'un nimbus; on y voit ce même agneau peint plusieurs fois parmi les anges. Buonarroti pense que dans les temps reculés les chrétiens conservoient peut-être le pain de l'Eucharistie dans un pareil vase, placé sur un agneau, comme ils se sont servis par la suite de vases qui avoient la figure d'une colombe. Le même auteur, à l'occasion de quelques verres qui représentent le miracle de la multiplication des pains par la figure des sept paniers remplis de restes, observe que ces représentations étoient regardées par les premiers chrétiens comme un symbole de l'Eucharistie. *Voyez* Sacrement.

Eudronie; nom de l'air que jouoient les flûtes aux jeux sthéniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. L'Argien Hiérax étoit l'inventeur de cet air.

Euripus; fossé qui séparoit l'arène des siéges des combattans. *V.* Cirque, p. 274.

Eurythmie. Ce mot signifie belle proportion; il est quelquefois employé pour marquer la beauté des proportions des membres de l'architecture.

Eustylos, c'est-à-dire, *à belles colonnes ;* nom que les anciens donnoient à une manière de disposer les colonnes, qui faisoit un très-bon effet. Dans l'eustylos, l'entre-colonnement étoit de deux diamètres et d'un quart ; le diamètre même des colonnes étoit calculé sur la largeur de la façade qui devoit en être décorée, et l'on donnoit à la hauteur des colonnes huit diamètres et demi. *Voyez* Colonne, Entre-colonnement.

Euthia ; ce mot, dans la musique grecque, signifie une suite de notes procédant du grave à l'aigu. L'euthia étoit une des parties de l'ancienne mélopée.

Evangile ; sur un verre antique publié par Buonarroti, et qui représente la multiplication des pains, on voit, aux quatre côtés, quatre rouleaux qui, selon le même auteur, représentent les quatre évangiles. Sur un autre verre, publié par le même, on voit les quatre évangiles également sur les quatre côtés, mais d'une forme carrée ; la couverture de ces évangéliaires (*Voy.* ce mot) étoit souvent ornée de sculptures en relief, sur-tout en ivoire, quelquefois aussi de camées ; le cabinet des Manuscrits et celui des Antiques de la Bibliothèque nationale, possèdent de pareils évangéliaires, et on en voit plusieurs qui ont été figurés dans le Traité de Pacciaudi *sur le culte de Saint Jean*, dans les Recueils d'Allegranza et de Bottari, et principalement dans le troisième volume du *Thesaurus Diptychorum* de Gori. Souvent on attachoit ces évangéliaires précieux sur le pupitre qui les soutenoit ; alors on n'ornoit quelquefois qu'un seul côté, parce que l'autre étant fixé au pupitre ne pouvoit point se voir. Quelquefois aussi ces évangéliaires ornés étoient placés sur l'autel. C'étoit un des devoirs des diacres de porter et de lire l'évangile : c'est pourquoi, sur un verre antique publié par Buonarroti, saint Laurent, placé entre saint Paul et saint Pierre, est distingué des deux apôtres par le rouleau qui désigne les quatre évangiles. Les évêques sont également représentés, dans quelques peintures des premiers siècles du christianisme, tenant un évangéliaire ; et conformément aux anciennes loix de l'Eglise, ils sont figurés ayant un évangéliaire sur leur tête, lorsque l'artiste a représenté leur ordination. Quelquefois on voit l'évangéliaire orné d'une couronne. Sur quelques verres publiés par Buonarroti, on voit les bustes de S. Pierre et de S. Paul avec leurs noms, ayant entr'eux un seul rouleau : selon cet auteur, ce rouleau signifie l'évangile, et on n'en a figuré qu'un seul, parce que les deux apôtres prêchoient le même évangile, l'un chez les Juifs, l'autre chez les païens.

Evangéliaire, volume qui contient les évangiles. *V.* Evangile.

Eve et Adam étoient quelquefois figurés sur des objets appartenant à ceux des premiers chrétiens qui vouloient par-là indiquer leurs opinions relatives à la chute du premier homme. Sur un verre des premiers chrétiens, publié par Buonarroti, on voit Adam et Eve des deux côtés de l'arbre dit de la connoissance du bien et du mal : l'un et l'autre sont nus ; mais cette dernière a une coiffure ornée, un collier et des bracelets ; Buonarroti pense que l'artiste a voulu indiquer par ces joyaux, la vanité qui fut la cause du péché de la mère du genre humain.

Eventail, en latin *Flabellum ;* on désigne ordinairement par ce nom un instrument en forme de feuilles qu'on voit souvent dans la main de plusieurs figures sur les monumens antiques. Athénée, et Nonnus dans ses Dionysiaques, font mention de l'éventail. Dans l'Eunuque de Térence, Chærea raconte

à Antiphon que, s'étant déguisé en eunuque pour entrer dans la maison de Thaïs, les femmes de cette courtisane lui ordonnèrent de prendre un *éventail* pour agiter l'air pendant le sommeil de la jeune Pamphila. Ovide, en parlant des attentions nécessaires pour plaire aux femmes, dit qu'on a souvent obtenu leurs bonnes graces pour les avoir rafraîchies avec un éventail. Dans Plaute, Martial, Properce et Claudien, il est également question de cet instrument. Des branches de myrte, d'acacia et sur-tout du platane oriental, servoient sans doute d'éventail dans les temps les plus anciens. Bientôt on chercha à imiter la forme de ces feuilles, et l'on fabriqua des éventails plus durables, mais qui étoient conformés de même que les feuilles. Encore aujourd'hui on en a de pareils dans la Chine. Les Nabobs Indiens, et les principaux Bramines, emploient, en place d'éventail, une queue de bœuf, de couleur blanche, garnie à l'extrémité d'une touffe de crins. Sur les monumens, on voit souvent des éventails en forme de feuilles, qui ont été quelquefois le sujet d'explications bien singulières. On en voit sur-tout dans la peinture de la Noce Aldobrandine, et sur plusieurs pierres gravées, qui offrent fort souvent des figures d'hermaphrodites qu'un petit génie évente avec un pareil *flabellum*, pendant que les autres entretiennent sa molle langueur par les accords de la musique. Sur le beau camée, autrefois dans le cabinet Carpegna, aujourd'hui dans celui de la Bibliothèque nationale à Paris, qui représente Bacchus emmenant Ariadne dans son char, et qui a été publié et expliqué par Buonarroti dans son ouvrage sur les médaillons antiques, on voit un petit génie qui évente Ariadne avec un éventail à feuilles. Sur une pâte antique du cabinet de Stosch, et sur une pierre du Cabinet national, on voit un Hermaphrodite qu'évente un petit Amour avec un pareil éventail. Dès que les Grecs connurent les paons, ce qui eut lieu à-peu-près 500 ans avant l'ère vulgaire, ils employèrent aussi ses belles plumes à faire de beaux éventails. Dans l'Oreste d'Euripide, un eunuque phrygien rapporte que, selon l'usage de son pays, il avoit éventé, avec un éventail de plumes, les joues et les cheveux d'Hélène pendant son sommeil. Toutes les fois que dans les ouvrages postérieurs des Grecs et des Romains, il est question du luxe et de la toilette des femmes, il y est question aussi de ces éventails de plumes de paon. Il y en avoit de deux sortes; les uns étoient pour chasser les mouches; les Grecs les appeloient *myiosobè*, les Romains *muscaria pavonina*, ainsi qu'on le voit par Pollux et Martial. Lorsqu'il ne servoit que pour s'éventer, on l'appeloit *rhipis* ou *psygma*. On employoit à ce service de préférence de beaux jeunes esclaves, que les Romains désignoient par le mot *flabarii*. La vingt-quatrième peinture du troisième volume des Peintures d'Herculanum, représente un jeune homme tenant un pareil éventail de plumes de paon; on voit aussi dans mon recueil de monumens inédits, un génie hermaphrodite qui porte un éventail de plumes; et dans la représentation des douze mois, publiée par Lambécius d'après un calendrier antique, on voit un éventail de plumes de paon, suspendu à côté du génie du mois d'Août. Mais comme les plumes de paon étoient trop flexibles, on imagina d'appliquer aux éventails, entre les plumes, des planchettes très-minces de bois, qu'on appeloit *tabellæ*; mot qui, par les poètes érotiques des Romains, a été souvent employé pour désigner l'éventail lui-même. Il paroît donc que chez les dames de l'antiquité, l'empire des modes n'a

pas été moins grand, à l'égard des éventails, qu'il l'est aujourd'hui. Les femmes des anciens employoient presque toujours, pour s'éventer, des jeunes filles esclaves, que Plaute désigne déjà par le mot *flabelliferæ*. Sur les peintures des vases grecs, on voit souvent des femmes de distinction, accompagnées de pareilles éventeuses ou *flabelliferæ*. Les vases publiés par Passeri et Tischbein nous en fournissent beaucoup d'exemples; par ces mêmes peintures, on voit encore qu'on avoit quelquefois des paniers particuliers, dans lesquels on portoit ces éventails lorsqu'on ne s'en servoit pas. De toutes les sortes d'éventails de plumes de paon, celles qui avoient la forme d'une touffe, ou dont les plumes formoient un demi-cercle, paroissent avoir été le plus fréquemment et le plus long-temps en usage. Pendant tout le moyen âge, et même jusqu'au dix-septième siècle, les femmes portoient en Italie, en France et en Angleterre, de pareilles touffes de plumes, soit comme ornement, soit pour leur commodité. C'étoient Venise et les autres républiques commerçantes de l'Italie, qui fournissoient alors à toute l'Europe les plumes d'autruche, qu'on employoit de préférence pour faire ces éventails et touffes. Dans un ancien livre de costume, qui a paru à Venise en 1664, in-8°, et qui contient quelques centaines de costumes de tous les pays de la terre, sur-tout de la Lombardie depuis le onzième siècle, on voit les figures des femmes de l'Italie, très-souvent tenir ces éventails en forme de touffes et quelquefois d'une composition extrêmement bizarre. La touffe de plumes étoit ordinairement fixée au bout d'un manche d'ivoire, qui souvent étoit orné d'or et de pierreries. Les tableaux de ces temps, et un petit volume de costumes d'Italie fort bien peints, qu'on conserve à la bibliothèque de Wolfenbüttel, font voir qu'outre les plumes d'autruche, on employoit aussi alors comme les anciens, des plumes de paon, de perroquet, de corbeau des Indes, et d'autres oiseaux d'un beau plumage. Les femmes portoient alors souvent des chaînes d'or auxquelles elles attachoient différens objets, entr'autres aussi les éventails. Du temps d'Elisabeth, les manches des éventails étoient fréquemment d'argent, et d'une grande valeur; ce qui en faisoit un objet de convoitise pour les voleurs. C'est ainsi que, dans les femmes de Windsor par Shakespeare, Falstaf dit à son compagnon Pistol: « Lorsque madame Brigitte s'apperçut que le manche de son éventail lui manquoit, j'assurois sur mon honneur que tu ne l'avois pas volé ». Malone, dans son commentaire sur ce passage, observe que, du temps de la reine Elisabeth, un pareil éventail se payoit quelquefois jusqu'à 40 livres sterling. Cette même princesse reçut un jour en présent un éventail dont le manche étoit richement garni de diamans. Nichols, dans son ouvrage sur les voyages de cette reine, en a donné la figure. Avant qu'on imaginât de couvrir les éventails de papiers, ils étoient entièrement de bois ou d'ivoire; celui de Diane de Poitiers, que l'on conserve dans le cabinet de la Bibliothèque nationale, est d'ivoire. Les papiers des éventails sont devenus un objet d'art, par les miniatures dont on les a enrichis. Gay a fait un joli poëme intitulé: *The fan*, l'éventail.

EVIER, est un canal pratiqué pour l'écoulement des eaux sales d'une cuisine, d'une écurie.

EVITER; éviter une cadence, c'est ajouter une dissonnance à l'accord final pour changer le mode, ou prolonger la phrase.

EVITÉ, CADENCE ÉVITÉE. *Voy.* CADENCE.

EVOVAÉ, mot barbare formé des

six voyelles qui marquent les syllabes des deux mots *seculorum amen*, et qui n'est d'usage que dans le plain-chant. C'est sur les lettres de ce mot, qu'on trouve indiquées, dans les pseautiers et antiphonaires des églises catholiques, les notes par lesquelles, dans chaque ton et dans les diverses modifications du ton, il faut terminer les versets des pseaumes ou des cantiques.

L'evovaé commence toujours par la dominante du ton de l'antienne qui le précède, et finit toujours par la finale. MURSCHHAUSER, dans son *Academia musico-poëtica bipartita*, a donné sur ce point des règles étendues.

EXACHORDE. *V.* HEXACHORDE.

EXAGÉRATION; terme dont on se sert dans les arts du dessin, pour désigner tout ce qui est porté à l'extérieur comme les muscles trop prononcés dans les statues, les bas-reliefs et les intailles; et en peinture, le ton de couleur outré, soit dans les clairs, soit dans les ombres. Un tableau, une statue, mis à leur place, ne doivent rien offrir d'exagéré. Il y a cependant une exagération nécessaire, lorsque l'ouvrage doit être vu de loin; alors du lieu où est placé le spectateur, cet ouvrage doit ressembler à la nature. Si les figures de la coupole d'un temple élevé n'étoient pas plus grandes que les figures naturelles, elles sembleroient petites; si les détails étoient traités comme dans un tableau de chevalet, l'ouvrage paroîtroit sec et mesquin; si l'effet n'en étoit pas exagéré, il sembleroit froid. *Voy.* DÉCORATION, COLOSSE, PERSPECTIVE.

EXÉCUTANT; on appelle ainsi un musicien qui exécute sa partie dans un concert : c'est la même chose que concertant. Exécuter une pièce de musique, c'est chanter et jouer toutes les parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'ensemble qu'elles doivent avoir, et la rendre telle qu'elle est notée sur la partition.

EXÉCUTION; cette partie du talent qui semble purement mécanique, sert cependant à produire le génie de l'artiste avec succès. Quoique les beautés d'exécution ne soient pas ordinairement l'objet principal de l'artiste, et qu'il ne s'en serve que de moyens pour mettre en œuvre des beautés d'un ordre supérieur, elles sont cependant importantes, parce qu'elles servent à fixer les yeux du spectateur sur des objets destinés à toucher son ame; sans les attraits de l'exécution, la rapidité avec laquelle il parcourroit certains ouvrages l'empêcheroit d'en appercevoir toutes les finesses.

En musique, l'*exécution* est l'action de jouer une pièce de musique. Il faut entrer dans toutes les idées du compositeur, sentir et rendre l'expression, avoir sur-tout l'oreille juste et attentive pour écouter et suivre l'ensemble. Dans la musique française il faut que la partie principale sache presser ou ralentir le mouvement, selon que l'exigent le goût du chant, le volume de voix du chanteur.

On appelle encore exécution la facilité de lire et d'exécuter une partie instrumentale; c'est ainsi qu'on dit d'un symphoniste, qu'il a beaucoup d'exécution, lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter, et à la première vue, les choses les plus difficiles : l'exécution prise en ce sens dépend sur-tout de deux choses, premièrement d'une habitude parfaite de la touche et du doigter de son instrument; en second lieu, d'une grande habitude de lire la musique et de phraser en la regardant; on n'acquiert la grande facilité de l'exécution qu'en unissant les notes par le sens commun qu'elles doivent former, et en mettant la chose à la place du signe.

EXEDRA; les anciens appeloient

ainsi un endroit que nous nommerions *cabinet de conversation*. C'étoit un lieu rempli de siéges, destinés à ceux qui s'assembloient pour conférer sur les sciences. Il y en avoit dans les gymnases, dans les thermes. Vitruve nous apprend que cette pièce faisoit aussi partie des maisons particulières. Il en indique les proportions ; et l'on voit par tout ce qu'il en dit, que l'exédra étoit un cabinet de conversation. Cicéron le nomme expressément *cella ad colloquendum*, ce qui ne peut avoir d'autre signification que d'un semblable cabinet.

Exergue ; par ce mot, qui signifie proprement *hors d'œuvre*, on entend dans une médaille la partie au-dessous du type lorsque l'inscription qu'on y place pour indiquer soit la date, ainsi que cela se pratique ordinairement dans les médailles modernes, soit le lieu où la pièce a été frappée, ainsi que quelques exemples nous en sont offerts parmi les médailles antiques, ne continue pas dans le même sens que le reste de la légende, mais qu'elle se lit dans le sens inverse, et qu'elle forme une ligne droite, tandis que le reste est placé circulairement.

Exhibition ; mot consacré en Angleterre, pour désigner ce que nous entendons par une exposition. *Voy.* Exposition.

Exomis ; tunique employée par les Grecs ; elle serroit étroitement le corps, et laissoit les épaules découvertes. Pollux, dans le 118e §. de son quatrième livre, dit que l'exomis étoit un habit d'acteur comique, une tunique blanche, sans ornement, sans couture sur le côté gauche. Dans le 47e §. du septième livre, il dit encore que ce vêtement n'avoit qu'une seule manche. Cela a fait penser à quelques auteurs que l'exomis n'avoit en effet qu'une seule manche ; d'autres cependant ont présumé que l'exomis étoit une tunique en carré, ayant deux ouvertures pour laisser sortir le bras, que l'une de ces ouvertures étoit pratiquée dans le côté gauche, où l'étoffe étoit entière et sans couture ; que celle du côté droit étoit pratiquée dans la couture unique qui réunissoit les deux bouts de l'étoffe repliée, pour serrer une tunique sans manches. Buonarroti, dans son ouvrage sur les verres antiques, a publié sur la cinquième planche, un verre sur lequel on voit figuré le bon pasteur vêtu d'une espèce de tunique courte, n'ayant qu'une seule manche, l'autre bras est passé par la même ouverture que la tête. Buonarroti pense que ce vêtement est l'*exomis* des anciens, et qu'elle ne servoit pas seulement aux esclaves, mais aussi aux ouvriers, aux pâtres, aux gens de la campagne.

Exostra. *Voy.* Ekkyklema.

Explication ; on appelle ainsi les détails qui font connoître le sujet et le mérite d'un monument et d'un objet d'art. Il faut avoir beaucoup d'érudition, de critique, et de goût, pour donner de semblables explications, et ne pas se faire de fausses idées. *Voyez* Critique, Archæologie, Antique, Restauration. Il faut éviter dans de semblables applications la prolixité et la sécheresse, ne donner pour certain, que ce qui l'est véritablement, ne hasarder ses conjectures qu'au défaut de notions certaines, et ne les donner que pour ce qu'elles sont, s'arrêter enfin principalement aux sujets importans. Nous citerons comme des modèles de semblables descriptions, les *Musées Pio-Clémentin* de M. Visconti, les *Pierres gravées du Cabinet de Vienne*, par Eckhel, les *Medaglioni antichi* de Buonarroti, etc. etc.

Exposition ; ce mot se prend dans deux sens. Le premier indique la manière dont un tableau est placé ; on dit ce tableau est dans une *bonne exposition*, quand le peintre

connoît d'avance la place qu'occupera son ouvrage, comme lorsqu'il peint une coupole ou un tableau d'autel qu'il doit travailler en conséquence de l'exposition qui lui est connue; et il peut même se concerter avec l'architecte, pour rendre cette exposition encore plus favorable. C'est ainsi qu'il peut faire pratiquer dans quelque partie de l'édifice une ouverture qui, cachée aux spectateurs, fera tomber sur l'ouvrage une lumière qui en augmentera l'effet. Mais si l'artiste fait un tableau de chevalet, sujet à changer de lieu, il doit tâcher que l'effet en soit heureux à toute exposition raisonnable.

On appelle encore *exposition*, l'action d'exposer ses ouvrages au jugement du public. C'est ainsi qu'autrefois les artistes de l'Académie royale de Paris exposoient tous les deux ans leurs ouvrages dans une salle du Louvre. Depuis la révolution, tous les artistes ont pu prendre part à cette exposition des tableaux; leurs ouvrages étoient seulement soumis préalablement à l'examen et au jugement, ordinairement très-peu sévères, d'un jury. On a cru s'appercevoir qu'une année ne suffisoit pas aux artistes pour produire des ouvrages dignes des honneurs de l'exposition; celle qui devoit avoir lieu à la fin de l'an XI a donc été supprimée, et il paroît qu'on va revenir à cet égard à l'ancien usage de n'avoir que tous les deux ans une exposition à laquelle cependant tous les artistes pourront participer. L'académie de Londres fait tous les ans une exposition, on la nomme *exhibition*. Les artistes de la Grèce exposoient leurs ouvrages en public. Ces expositions ont l'avantage d'entretenir l'émulation qui pourroit s'affoiblir dans le calme des ateliers. Chaque artiste redouble d'efforts, parce qu'il sait que le public doit le comparer avec ses rivaux. Avant les grandes ventes de tableaux, on en fait aussi pendant quelque temps l'exposition.

On appelle *exposition*, en architecture, la manière d'exposer un bâtiment, principalement une maison de campagne. Les anciens apportoient sur-tout une grande attention à bien exposer leurs maisons. *Voy.* VILLA.

EXPRESSION; dans le langage des arts, on se sert de ce mot, lorsqu'on parle d'idées produites dans l'ame, au moyen de certains signes: on appelle expression tantôt le signe, comme cause qui a produit l'idée, tantôt l'idée qui est l'effet du signe. Les mots et les phrases d'une langue excitent de certaines idées; c'est pourquoi on leur attribue de l'expression: elles sont appelées à leur tour des *expressions*, c'est-à-dire, des moyens de l'expression. Ces moyens sont, dans la musique, les sons dont elle est composée; dans les arts du dessin, les gestes, les traits du visage, même le teint; et dans la danse, la position, les gestes, les pas, les mouvemens. L'objet de tous les beaux-arts est de produire de certaines sensations, de certaines idées. Tout le travail de l'artiste consiste dans l'invention heureuse de ces idées, et dans leur bonne expression. L'art de l'expression est donc la moitié de ce que l'artiste doit posséder.

On dit d'un dessinateur, qu'il a de la force dans l'expression, lorsque ses figures paroissent vivre, penser et sentir. C'est par cet art de donner de l'expression à la matière inanimée, que la peinture devient si étonnante, parce qu'uniquement par des couleurs, elle sait exciter toutes les sensations de l'ame. De simples ombres sont changées en êtres qui pensent et qui sentent, uniquement par la magie de l'expression. Sans l'art de l'expression, une figure peinte ou sculptée ne sauroit plaire à un être pensant. Le principal soin de l'artiste qui se livre

aux arts du dessin, doit se porter vers cette partie, sans laquelle le reste n'est rien. Callistrate appeloit la sculpture, l'art d'exprimer les mœurs, et il indiquoit par-là que l'expression étoit le véritable but de l'art. Après les scènes véritables de la vie humaine, et leur imitation exacte sur le théâtre, il n'y a rien qui agisse autant sur l'esprit de l'homme, qu'une peinture d'une expression parfaite.

L'artiste qui veut atteindre un certain degré de perfection dans l'art de l'expression, doit observer avec soin la nature humaine, par-tout où elle se développe le mieux. Des liaisons particulières avec des hommes dont les talens éminens sont bien développés, feront faire à l'artiste de grands pas vers la perfection. Ce que l'artiste ne peut pas observer dans la nature, il faut qu'il l'étudie dans l'histoire, et par les descriptions et les tableaux des poètes. C'est ainsi que son esprit se forme, que son imagination s'échauffe. Les poésies d'Homère, d'après l'aveu même de Phidias, l'avoient mis en état de produire son Jupiter. L'artiste qui, par ces moyens, a cultivé son esprit, pourra se flatter de parvenir dans l'art de l'expression à un certain degré de perfection. Il faut encore que le goût de l'artiste soit formé, pour qu'il puisse, dans chaque cas, choisir ce qui convient aux personnes et aux circonstances. La colère d'un monarque ne doit pas ressembler à celle d'un homme du peuple; la douleur d'une ame forte et mâle se manifeste d'une manière différente de celle qui affecte l'ame foible d'une femme. C'est ce que l'artiste doit sentir; ainsi que ce qui pourroit rendre l'expression désagréable.

L'expression, dit Winckelmann, change les traits du visage et la disposition du corps; elle altère par conséquent les formes qui constituent la beauté; plus cette altération est grande, et plus elle est préjudiciable à la beauté; un visage, ne doit pas devenir laid, même lorsqu'il doit exprimer une affection désagréable. La beauté des formes, dans les arts du dessin, est inséparable de toute espèce d'expression, ainsi que l'harmonie juste l'est de la musique. Une belle figure peut, aussi bien qu'une figure laide, exprimer les différentes passions; mais l'artiste ne doit pas choisir de préférence pour modèle cette dernière au lieu de la première. Les poëtes de l'anthologie ont célébré dans leurs épigrammes, la justesse de goût de Timomaque, qui, ayant à peindre Médée qui va tuer ses enfans, n'avoit pas choisi le moment où elle leur enfonce un poignard dans le sein, mais celui où, renonçant au sentiment de la nature, elle éprouve qu'elle est mère, et elle est sur le point de leur laisser la vie. Le Laocoon et la Niobé, sont les modèles de la plus haute expression donnée à des figures, sans altérer la noblesse de leurs traits. (*Voy.* DOULEUR.)

Il faut que le goût de l'artiste soit bien exercé, pour distinguer dans l'expression ce qui est *essentiel* de ce qui est accidentel. Outre cela, il faut que son œil soit assez juste, sa main assez habile pour exprimer avec facilité les moindres changemens que l'œil a su découvrir. Sous ce rapport, il sera utile aux jeunes artistes d'étudier ce que de grands maîtres ont observé sur les différences par lesquelles les passions se caractérisent sur les visages et dans la contenance du corps. Les *têtes* dessinées par LEBRUN d'après le caractère que chaque passion leur imprime, les *têtes d'expression* que viennent de publier MM. LEMIRE d'après différens grands maîtres, leur seront très-utiles. Ils verront ainsi ce qui, dans chaque passion, doit former l'objet particulier de leur attention; quelles sont celles qui se

font remarquer, sur-tout dans les yeux, ou dans la bouche, ou dans le nez, etc. Il faut qu'ils étudient les observations des grands maîtres sur l'influence que les passions exercent sur la position et les mouvemens des membres. On peut dire que presque tous les membres, mais sur-tout les mains, ont un langage particulier. Il y a même quelques muscles du tronc, sur-tout de la poitrine et du bas-ventre, qui ont leur expression particulière.

Cette observation, faite avec soin, est ce qui doit former l'étude continuelle de l'artiste. Il ne doit donc pas négliger d'assister à toutes les scènes de la vie humaine, où, dans les assemblées nombreuses, il peut observer, sur les visages et dans la position des hommes, les différentes sensations qui affectent l'ame. A cette observation de la nature, il faut qu'il joigne celle de l'antique et des meilleurs ouvrages modernes, sur-tout de ceux de Michel-Ange et de Raphaël.

Sur l'*expression* dans les arts du dessin, on peut consulter principalement différens chapitres du *Traité de la Peinture* de *Léonard* DE VINCI; une partie du second livre du *Trattato dell' arte della Pittura* de LOMAZZO; le troisième volume des *Entretiens de* FÉLIBIEN, *sur les vies et les ouvrages des Peintres*; le septième chapitre du deuxième livre du *grand Livre des Peintres*, par LAIRESSE; différens chapitres dans le *Traité de la Peinture*, par RICHARDSON; les *Réflexions sur la Peinture*, par M. DE HAGEDORN; le *Cours de Peinture*, par DE PILES, et l'*Idée du Peintre parfait*, par le même; l'*Essai sur la Peinture*, par ALGAROTTI, et plusieurs autres ouvrages généraux, sur cette matière.

Outre cela, il faut encore consulter les ouvrages suivans, qui en traitent spécialement: *Joh. B.* PORTÆ, *Neap., de humana physiognomia, libri VIII*; Naples, 1602, in-fol. avec figures: il en a paru un extrait en français, sans année, sous ce titre: *La Physiognomie humaine, par Jean-Bapt.* PORTA, *Napolitain.* — *Traité de la Physiognomie, ou Livre de Portraiture pour ceux qui commencent à dessiner, par Charles* LE BRUN; Paris, in-fol. sans année: cet ouvrage est en très-grande partie, extrait de celui de Porta. — *Méthode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière, par M.* LE BRUN; Paris, 1667, in-8°. Amst. 1702, in-8°. — *Caractères des Passions, par Marin* CURE DE LA CHAMBRE; Amst. 1658-1663, 5 vol. in-8°. — *The school of Raphael, or the student's guide to expression in historical painting, illustrated by exemples, engraved by* DUCHANGE *and others, under the inspection of S. Nic.* DORIGNY, *from his own drawings after the most celebrated heads in the cartons at* Hamptoncourt. *To which are added the outlines of each Head and also several Plates of the most celebrate antique statues, with instructions for young students in the art of designing, and the passions, descr. and explained by Benj.* RALPH; Lond. 1759, in-fol. 102 feuilles de gravures et 14 de texte. — *Têtes d'expression*, gravées par LEMIRE. — La *Physiognomonie* de LAVATER.

L'*expression* est aussi une qualité par laquelle le musicien sent vivement et rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre et tous les sentimens qu'il doit exprimer. Il y a une expression de composition et une d'execution, et c'est de leur concours que resulte l'effet musical. Le compositeur doit bien connoître et sentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choisit au degré qui lui

convient. Il doit rendre par la mélodie le ton dont s'expriment les sentimens qu'il veut représenter ; il doit pourtant bien se garder en cela d'imiter la déclamation théâtrale, mais la voix de la nature parlant sans affectation. Quant à l'harmonie, il évitera soigneusement de couvrir le son principal dans la combinaison des accords ; il subordonnera tous ses accompagnemens à la partie chantante ; par-tout il rendra présent et sensible l'enchaînement des modulations, et fera servir la basse et son harmonie à déterminer le lieu de chaque passage dans le mode, afin qu'on n'entende jamais un intervalle ou un trait de chant, sans sentir en même temps son rapport avec le tout. Une observation que le compositeur ne doit pas négliger, c'est que plus l'harmonie est recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'esprit ait le temps de saisir la marche des dissonances et le rapide enchaînement des modulations.

Extrémités. On appelle ainsi, dans la peinture, la tête, les pieds et les mains. Toutes ces parties doivent être travaillées avec plus d'exactitude et de précision que le reste, et doivent servir à rendre plus expressive l'action des figures. On juge, pour l'ordinaire, des talens d'un dessinateur, par la manière dont les extrémités sont rendues. Dans les plus anciens temps de l'art, le corps des statues étoit en bois, et les extrémités en pierre, d'où on les nommoit Acrolithes. (*V.* ce mot.) Quant aux extrémites dans l'architecture, *voyez* Acrotères.

Ex-voto. On donne ce nom aux dons faits dans des églises, conformément au vœu qu'on avoit fait de les offrir. Les exemples de ces vœux sont très-anciens, et l'antiquité nous en fournit beaucoup d'exemples. (*Voyez* Tablettes votives, Tableaux votifs.) Souvent on offre la représentation d'un membre guéri, ou dont on desire le rétablissement. C'est ainsi que les églises chrétiennes sont remplies de bras et de jambes, d'yeux de cire, etc. On faisoit à Isernia, près de Naples, des offrandes bien plus singulières à S. Côme et à S. Damien, ainsi qu'on le voit dans le rare ouvrage de M. Knight, *sur le culte de Priape,* où il a figuré ces images. Les *ex-voto* sont le plus ordinairement des tableaux qui représentent le danger qu'a couru celui qui les a offerts. S'il est question de la guérison d'une longue et dangereuse maladie, le patient est figuré dans son lit, et on voit dans le haut du tableau, le saint à la protection duquel il attribue sa guérison. S'il est question d'une captivité, celui qui en a été délivré est dans une prison, et on voit son patron, ou le saint invoqué, qui en ouvre la porte. Si l'*ex-voto* a rapport à un naufrage qui a été évité, ou auquel on a survécu, le suppliant est ordinairement *dans* une barque tourmentée par les flots ; il lève les mains au ciel, et dans le haut du tableau, on voit la Vierge ou le saint qu'il a invoqué dans son danger, et auquel il attribue son salut. Ces *ex-voto* sont ordinairement de misérables peintures ; mais il y a quelques ouvrages célèbres qui ont été faits pour l'acquittement de semblables vœux : alors le peintre a seulement figuré quelque trait de la vie du saint qui a été invoqué, et il a placé auprès le portrait du donateur.

F.

F; cette lettre désigne la sixième corde de l'échelle musicale actuelle, qu'on appelle aussi *Fa*. Quand ce son est pur, il est la quarte de C. La longueur de sa corde est à celle de C, comme $\frac{3}{4}$ est à 1. — Le son F désigne aussi toute l'échelle diatonique, dont l'F est le son le plus bas. — F est aussi la clef de basse, ou le signe par lequel, dans le système musical des parties de basse, on désigne la ligne sur laquelle on place la note du ton F.

F, UT FA, F FA UT, ou simplement F. Quatrième son de la gamme diatonique et naturelle, lequel s'appelle autrement Fa. *Voy.* GAMME.

FA, c'est la quatrième des six syllabes que Guy Aretin inventa pour exprimer les sons. Elle sert aussi à nommer une des trois clefs de la musique, qui est destinée pour la basse. *Voyez* CLEF.

FA signifie non-seulement le son F de notre système diatonique; mais encore tous les sons qui, dans l'échelle diatonique, ne forment qu'un demi-son avec le précédent. Le demi-son qui est immédiatement au-dessous du *Fa*, porte le nom de *Mi;* lorsque les auteurs qui ont écrit sur la musique parlent de *mi fa,* ils entendent la suite immédiate de deux demi-sons de l'échelle diatonique.

FABARIUS; selon Boullanger, les anciens donnoient ce nom aux chanteurs, peut-être parce qu'ils mangeoient beaucoup de fèves qui, à ce qu'on prétend, fortifient la voix.

FABLE. *Voyez* MYTHOLOGIE.

FABRIQUE; on désigne par ce mot quelqu'édifice considérable; ce nom s'applique particulièrement aux églises. En peinture, on comprend sous ce mot tous les bâtimens, toutes les constructions dont cet art offre la représentation, soit comme objet principal, ainsi qu'on le voit dans les tableaux d'architecture, soit comme lieu de la scène et ornement du fond d'un tableau d'histoire, soit enfin comme richesse et embellissement des paysages. Dans ce sens étendu, le mot de fabrique réunit donc les palais et les cabanes. Quoique dans la réalité on admire les beaux édifices, et qu'on regarde avec dédain les masures et les chaumières, on voit cependant le plus souvent avec assez d'indifférence la représentation d'un palais, tandis qu'on est attaché par la peinture des ruines d'un grand édifice, ou intéressé par celle d'une simple et pauvre cabane. L'imitation d'une fabrique régulière et par conséquent symétrique, quelque riche qu'elle soit, n'offre à l'art et à celui qui regarde l'ouvrage, qu'une uniformité à laquelle il est bientôt indifférent, et qui ne manque pas de l'ennuyer; au lieu que les destructions présentent au peintre et à l'amateur des tableaux, des accidens innombrables, qui donnent lieu au premier d'exercer son talent, en offrant au second des variétés qui l'attachent. C'est ce qui a donné tant d'avantages aux ruines, ouvrage du temps, et aux cabanes construites par la pauvreté, que de tout temps il y a eu des artistes qui s'y sont consacrés presqu'exclusivement; on les désigne sous le nom de peintres de ruines, peintres de baraques.

FAÇADE, est l'extérieur d'un édifice considérable, qu'on voit d'un même coup-d'œil. Un édifice carré qui n'est adossé à aucun autre, a donc quatre façades. La principale est celle qui donne sur la plus belle place, et qui offre l'entrée principale de l'édifice. Une bonne façade contribue infiniment à donner une

belle apparence à un édifice. La façade doit faire connoître au premier coup-d'œil le caractère de l'édifice, et faire naître, non-seulement le plaisir vague que produisent la régularité, l'ordre, l'harmonie des parties, mais aussi les sentimens de grandeur, de magnificence, de richesse ou de grace, selon la destination différente de chaque bâtiment. Le goût qui domine dans les façades doit indiquer l'état de celui qui habite la maison ou la destination de l'édifice. Un temple doit avoir une façade différente de celle d'un arsenal; celle-ci doit différer de la façade d'un magasin, d'un palais, ou de la maison d'un particulier. A une distance convenable, et qui permet encore à l'œil de distinguer les parties moins considérables, il faut que la façade se présente à l'œil tout d'un coup, comme un ensemble solide, régulier et bien distribué. Il faut que tout y ait la forme et la grandeur convenables; qu'il n'y ait ni trop ni trop peu de fenêtres: dans le premier cas, l'édifice n'auroit pas l'air assez solide; dans le second, il paroîtroit trop lourd. Lorsqu'il y a des colonnes, elles ne doivent être ni trop serrées ni trop éloignées les unes des autres. (*Voyez* ENTRE-COLONNEMENT.) Toutes les lignes qui se dirigent de haut en bas doivent être tout-à-fait perpendiculaires; celles qui ont une direction opposée doivent être bien horizontales. Il faut que le commencement et la fin de chacune de ces lignes soient bien prononcés. Aucune ne doit se perdre au milieu d'une façade. Les axes de toutes les colonnes et de tous les piliers qui, dans différens étages, sont placés les uns par-dessus les autres, ne doivent former qu'une seule ligne, de même que les lignes du milieu de tous les membres horizontaux de même hauteur. Lorsqu'une façade a une élévation considérable, il faut qu'elle soit divisée en plusieurs grandes parties. L'une d'elles, comme partie principale, doit occuper le milieu; elle doit, par une beauté éminente, attirer les yeux. Cette ligne du milieu de la façade sert à faire sentir au spectateur la symétrie et l'harmonie de l'ensemble. Ces parties principales doivent être dans une bonne proportion l'une à l'égard de l'autre. Lorsque les parties, à côté du milieu, sont trop grandes, il faut qu'elles soient sous-divisées en parties plus petites. Les façades ne comportent pas de petits ornemens, sur-tout lorsqu'ils n'y sont pas appliqués comme membre de quelque partie de la façade, telles que des colonnes, des pilastres, etc. En effet, de la distance d'où la façade doit être vue, ces petits ornemens disparoissent, et ne sont pas apperçus; et lorsqu'ils le sont, ils détournent l'attention de l'ensemble. C'est en général un principe essentiel et très-important, qu'aucunes des parties subordonnées, telles que les colonnes, les fenêtres, et les sculptures dont elles sont ornées, ne soient tellement distinguées qu'elles puissent tenter d'abandonner l'ensemble pour donner toute son attention à une des parties, avant d'avoir reçu suffisamment l'impression de la façade entière. Il a déjà été dit plus haut que la façade doit faire connoître la destination et le goût de l'édifice auquel elle appartient. C'est un point auquel les architectes ne font pas assez attention. Il est à desirer qu'à cet égard on prenne pour modèle les Grecs, qui visoient dans leurs édifices plutôt à la grandeur, à l'harmonie, à la régularité, qu'à cette richesse qui résulte du grand nombre de parties subordonnées. On ne doit jamais perdre de vue cette vérité, que les façades doivent plutôt servir à donner de loin une idée favorable de l'ensemble, que de faire arrêter le spectateur devant chaque colonne, devant chaque fe-

mètre, et même devant des parties moins importantes.

Sur la distribution et la disposition des façades extérieures, on peut consulter : le *Génie de l'Architecture*, par Camus de Mézières ; Paris, 1780, in-8°. Jean-François Blondel, dans le premier volume de son ouvrage intitulé : *De la distribution des maisons de plaisance*, traite en particulier *de la décoration des façades ;* il en parle aussi dans son *Cours d'Architecture*.

Face. Dans l'art du dessin de la figure, ce mot sert quelquefois à exprimer une dimension qu'on adopte pour unité, ainsi que l'est le module dans l'architecture. En général, dans un homme bien fait, bien organisé, la hauteur entière, ainsi que la largeur entière, c'est-à-dire en étendant les bras depuis le bout du doigt du milieu d'une main jusqu'au doigt semblable de l'autre, est égale à-peu-près à dix fois la longueur de la face. D'après cette observation constante, on a adopté la longueur de la face comme base et unité réglémentaire. Cette mesure est divisée en trois parties, indiquées d'une manière assez claire par la nature même, en ce que le front, le nez, et la distance depuis le nez jusqu'au-dessous du menton, sont d'égale longueur. Ce tiers de visage est quelquefois appelé aussi *un nez*.

Face ; en architecture, c'est tout membre plat, ou toute moulure plate par-devant, qu'on appelle aussi Bande. (*Voyez* ce mot.) Telles sont les faces de l'architrave.

Face, en musique, signifie une combinaison ou des sons d'un accord, en commençant par un de ces sons, et prenant les autres selon leur suite naturelle, ou des touches du clavier qui forment le même accord. D'où il suit qu'un accord peut avoir autant de faces qu'il y a de sons qui le composent ; car chacun peut être le premier à son tour. Comme les accords dissonans ont ordinairement quatre sons, ils ont aussi quatre faces, qu'on peut trouver avec la même facilité.

Facette, petite face : on dit aussi qu'un corps est taillé à facette, lorsqu'il présente à la fois plusieurs angles et plusieurs faces plates.

Faciebat. *Voyez* Epoiei.

Facile, se dit de la manière de conduire le pinceau, le ciseau, le burin. On dit un pinceau facile, un burin facile, pour exprimer le contraire d'une manière fatiguée.

Facilité ; dans les arts et dans les talens, la facilité est une suite des dispositions naturelles. L'artiste né avec le génie de la peinture, distribuera ses couleurs avec la légèreté d'un pinceau facile : les traits qu'il forme sont animés et pleins de feu. La facilité seule, en découvrant les dispositions d'un artiste, ne suffit pas cependant pour le conduire à la perfection. Il faut que cette qualité soit guidée par la réflexion. La facilité qui regarde particulièrement l'art de la peinture, est de deux espèces. L'expression *facilité de composition*, rentre dans le sens du mot *génie ;* car un génie abondant est le principe fécond qui agit dans une composition *facile*. (V. Génie.) On fait encore une autre application du mot *facilité ;* lorsqu'on dit, *un pinceau facile*, on entend alors l'expression de l'aisance dans la pratique de l'art. Un tableau fait avec *facilité*, est d'autant plus agréable, qu'il vient d'une main savante et consommée : on n'aime point à appercevoir trop de gêne et de travail, sur-tout dans les arts d'agrément ; cette vue affligeante altère le plaisir que ces arts doivent procurer aux spectateurs. On désigne donc par le mot *facilité*, l'intelligence de l'artiste pour lever promptement les obstacles qui se présentent dans la composition ou l'exécution d'un ouvrage. Dans les études par lesquelles il prépare les matériaux de ses en-

treprises, l'artiste doit être sévère et difficile ; mais lorsque la réflexion en a fixé le choix, il est bon qu'il se livre à cette facilité d'exécution, qui ajoute au mérite de tous les ouvrages de l'art.

Façon, est le travail de l'artisan qui fait un ouvrage; *façon* se dit aussi des différens ornemens qu'on fait à un ouvrage. Ce terme est principalement employé dans ce sens par les orfèvres et les joailliers.

Façonné, se dit d'une chose qui est ornée, et à qui on a fait des ornemens.

Façonner; c'est donner à un ouvrage sa forme.

Facteur d'instrumens; ouvrier qui fait des orgues ou des clavecins. *Voyez* Accordeur.

Faïence, sorte de poterie de terre vernissée, ordinairement à fond blanc. Le nom de faïence dérive de Faënza, ville de la Romagne, où on dit qu'elle fut inventée; c'est-à-dire, où l'art en fut retrouvé : car les Ægyptiens faisoient une poterie semblable, couverte d'un émail vert ou bleu, et on en a de nombreux échantillons dans les différens cabinets. On a long-temps cru que Raphaël s'est occupé, au moins dans sa jeunesse, à peindre des vases de faïence fabriqués à Urbino. C'est ce qui a donné lieu à Malvasia de l'appeler le potier d'Urbino, dans son *Histoire des Peintres de Bologne;* mais la fausseté de cette opinion est aujourd'hui suffisamment connue, et Malvasia lui-même a rétracté ce qu'il avoit avancé à ce sujet, au point qu'il a fait réimprimer la feuille qui contenoit le passage en question. L'époque de la belle porcelaine peinte ne date que d'après la mort de Raphaël, depuis 1530 jusqu'en 1560. Tous les travaux de ce genre, exécutés avant ou après ces trente années, sont bien inférieurs à ceux qui datent de la période indiquée. Le baron de Heinecke, sans cependant citer son autorité, pense que cette erreur vient de ce qu'un des parens de Raphaël avoit établi une manufacture de poterie de faïence à Urbino. Il paroît que Winckelmann a ignoré que Malvasia s'est défendu de la manière la plus sérieuse contre le reproche d'avoir voulu attenter à la réputation de Raphaël par le sobriquet de *potier.* Winckelmann dit à ce sujet : « Au-delà des Alpes, des ignorans montrent de pareils vases comme des curiosités; on peut cependant répondre à cela que non-seulement on peut les regarder en effet comme des curiosités, mais qu'il y en a une grande partie qu'on doit nécessairement regarder comme des copies d'esquisses tracées par Raphaël ou par ses élèves. Sous le gouvernement de Guidobald II, duc d'Urbino, on commença à peindre la faïence d'après les dessins et les gravures des ouvrages de Raphaël. Voilà pourquoi on y trouve souvent des sujets qui ressemblent à ses peintures dans les loges du Vatican, ou qui du moins n'en diffèrent que peu, ainsi qu'on le remarque aussi aux dessins et aux esquisses de Raphaël, que l'on conserve dans plusieurs cabinets. L'erreur que ce grand artiste s'est abaissé jusqu'à peindre de la vaisselle, doit sans doute son origine à cette imitation de ses ouvrages, peut-être encore qu'elle a été accréditée par la ressemblance du nom avec celui d'un autre artiste célèbre, Raphaël dal Colle ou dal Borgo, qui s'est occupé beaucoup à travailler pour cette fabrique de poterie. L'usage assez général en Italie, et même aujourd'hui encore, de ne désigner les personnes que par leur nom de baptême, en y ajoutant tout au plus le nom du lieu de leur naissance, a trop souvent fait oublier le véritable nom des artistes, et causé de la confusion dans l'histoire des arts. De tous les peintres qui se sont livrés à ce genre de travail, Orazio

Fontano d'Urbino est celui qui a acquis la plus grande réputation. On conserve dans plusieurs endroits de cette faïence; la plus considérable collection est à Lorette. Le duc de Brunswick en a aussi une qui mérite d'être examinée par les amateurs. Au Musée des Monumens français, aux Petits-Augustins à Paris, on conserve également quelques peintures sur faïence fabriquées en France. Les figures de Henri II et de Henri III, qui sont appliquées au tombeau de Diane de Poitiers, et qui viennent d'Ecouen, méritent sur-tout d'être remarquées. M. de Hoorn, amateur éclairé des arts, possède une collection de ces anciennes faïences. *Voy.* Email.

Faire; ce terme a différentes significations dans les arts. On le prend pour le maniement du pinceau, du ciseau ou du burin; alors il signifie l'habitude de la main. On l'entend aussi du genre de travail; c'est ainsi qu'on dit *faire l'histoire, faire le paysage;* pour peindre l'histoire ou le paysage: on le dit enfin du goût et des talens de l'artiste; en parlant de sa touche, de l'harmonie de sa composition, on dit: *ce paysage est d'un beau faire.* Ces mots *un faire moelleux, un faire sec,* désignent *une belle exécution, une touche agréable, une manière sèche.* (*Voy.* Style, Manière.) Sous ce dernier rapport, cette expression tient principalement à la pratique de la peinture, au mécanisme de la brosse et de la main.

Faisceaux; marque de dignité de quelques magistrats romains, qui consistoit en branches ou bâtons d'ormes, au milieu desquels il y avoit une hache; le tout étoit lié ensemble par des courroies. Selon la plupart des historiens romains, Tarquin l'ancien apporta le premier de Toscane à Rome, l'usage des faisceaux, avec celui des anneaux, des chaises curules en ivoire, des habits de pourpre, et des autres symboles de la grandeur de l'empire. Selon quelques autres écrivains, Romulus emprunta cette institution des Hétruriens; ils ajoutent que le nombre de douze faisceaux qu'il faisoit porter devant lui, répondoit au nombre des oiseaux qui lui pronostiquèrent son règne, ou des douze peuples de l'Hétrurie, qui, en le créant roi, lui donnèrent chacun un officier pour lui servir de *porte-faisceaux.* Cet usage subsista, non-seulement sous les rois, mais après leur expulsion les consuls se les arrogèrent, et ils furent encore conservés sous les premiers empereurs. *Sumere fasces,* prendre les faisceaux, et *ponere fasces,* quitter les faisceaux, étoient les termes dont on se servoit sous la république pour désigner qu'on étoit reçu dans la charge de consul, ou qu'on en sortoit. Vingt-quatre faisceaux, portés par autant de licteurs, précédoient le dictateur, et douze seulement précédoient les consuls; les préteurs des provinces et les proconsuls en avoient six, et les préteurs de ville, deux; les décemvirs, peu de temps après être entrés en exercice, prirent chacun douze faisceaux et douze licteurs. Il n'y avoit que l'un des deux consuls qui faisoit porter les faisceaux devant lui pendant un mois; l'autre marchoit, durant ce temps, précédé d'un seul *accensus,* espèce d'huissier, et suivi de licteurs, armés de simples bâtons. Le plus âgé des deux consuls étoit précédé des faisceaux pendant le premier mois, le plus jeune pendant le second, et ainsi alternativement. Dans la ville de Rome, les faisceaux étoient dégarnis de haches; on ne les y replaçoit qu'après être sorti des portes de la ville. Cette distinction fut établie par Valérius Publicola, par respect pour le peuple romain. Lorsque le magistrat, qui avoit le droit de se faire précéder par des licteurs chargés de faisceaux, étoit dans sa maison, les lic-

teurs attachoient les faisceaux à sa porte. Sur l'arc de Titus, et sur d'autres monumens, on voit des *faisceaux laurés;* c'est-à-dire, ornés d'une couronne de laurier à leur extrémité. Sur les monumens, la colonne Trajane en particulier, les faisceaux sont ordinairement à un seul tranchant, placé vers le milieu de leur hauteur, et non au sommet. Les faisceaux sont souvent figurés dans les ouvrages de l'art, lorsqu'on représente un fait de l'histoire romaine. On les figure aussi quelquefois séparément, comme un symbole de la concorde; on les fait servir à la décoration des édifices. Les colonnes de l'ancienne salle de l'Opéra, au boulevard de la porte Saint-Martin, étoient en faisceaux. On place principalement les faisceaux à l'entrée des palais des princes, des chefs d'états, et des cours de justice. La grille du palais des Tuileries est décorée de faisceaux, ainsi que celle du Palais de Justice.

Familia Cæsaris. *Voy.* Curator aquarum.

Familia publica. *Voy.* Curator aquarum.

Fanal; tour élevée près d'un port de mer, sur un môle, ou sur quelqu'écueil, au haut de laquelle on entretient un feu allumé pour servir de guide aux vaisseaux, et du haut de laquelle on découvre pendant le jour ceux qui sont éloignés; tel est le fanal de Gênes, sur la Méditerranée; la tour de Cordouan, à l'embouchure de la Garonne, laquelle est décorée d'ordres d'architecture. Cette sorte de tours s'appelle *Phare* dans les Echelles ou ports du Levant; dans quelques endroits on l'appelle pharillon, tel est le pharillon d'Alexandrie. On donne plus particulièrement le nom de *fanal* à la lanterne placée sur le Phare.

Fanfare; sorte d'air militaire pour l'ordinaire court et brillant, qui s'exécute par des trompettes, et qu'on imite sur d'autres instrumens. La fanfare est communément à deux dessus de trompettes accompagnées de timbales; et bien exécutée, elle a quelque chose de martial et de gai qui convient fort à son usage.

Fantaisie; pièce de musique instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du caprice à la fantaisie, que le caprice est un recueil d'idées singulières et disparates que rassemble une imagination échauffée, et qu'on peut même composer à loisir; au lieu que la fantaisie peut être une pièce très-régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, et qu'elle n'existe plus si-tôt qu'elle est achevée. Ainsi le caprice est dans l'espèce et l'assortiment des idées, et la fantaisie dans leur promptitude à se présenter. Il suit de-là qu'un caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une fantaisie; car si-tôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une fantaisie, c'est une pièce ordinaire.

Les fantaisies des grands maîtres, sur-tout lorsqu'elles sont jouées dans la plénitude et l'abondance du sentiment, et dans le feu de l'*inspiration*, sont quelquefois, *ainsi* que les premières esquisses des dessinateurs, des ouvrages de beaucoup de vigueur et de beauté, qu'on ne sauroit pas exécuter de même dans une situation plus calme. Il seroit donc extrêmement important d'avoir un moyen de noter sur le champ les fantaisies des grands maîtres. Ce moyen est en effet déjà trouvé, mais il n'est pas assez connu, et il faudroit que des hommes habiles lui donnassent les développemens nécessaires et en fissent les applications convenables, pour être porté au dernier degré de perfection. *V.* Notateur.

Sur ce qu'on appelle *fantaisie* et l'art de les jouer, on peut consul-

ter : *Arte de tanner fantasia para tecla, viguela y todo instrumento de tres o quatro ordenes, por* Thomas a Santa Maria, Valladolid, 1565, in-fol. ; — un ouvrage allemand de Sorge, intitulé : *Instruction sur l'art de la fantaisie ou sur l'art difficile de jouer à l'impromptu du clavecin ou de tout autre instrument, d'après des principes théoriques et pratiques, conformément à la nature du son*, 1767, avec 17 gravures, in-fol. ; — les différens ouvrages qui enseignent la basse-continue ; — le huitième livre de la première partie de la *Musurgie* de Kircher ; — la dissertation de Leibnitz, *De arte combinatoria* ; — le dix-septième chapitre d'un ouvrage allemand d'Adlung, intitulé : *Introduction à l'érudition musicale*. Un compositeur flamand, Guillet, a publié *quatorze fantaisies* selon l'ordre des douze modes, Bruxelles, 1610, in-fol. *Voy.* Boutade, Caprice.

Fanum ; terrein consacré à quelque divinité par les augures et sur lequel on bâtissoit un temple à cette même divinité. L'expression *sistere fana*, relative à la fondation des villes, exprimoit la désignation des lieux réservés pour les temples. Souvent les historiens latins emploient indistinctement le mot *fanum* pour celui d'*ædes* ou de *templum*. Cicéron, inconsolable de la mort de sa fille Tullia, résolut de l'apothéoser et de lui construire, non pas un tombeau, mais un *fanum*, nom par lequel on désignoit une espèce de temple, et qui par la suite fut consacré aux seuls monumens qu'on élevoit aux empereurs après leur apothéose. On trouve plusieurs exemples de ces apothéoses ou consécrations domestiques dans les inscriptions sépulchrales grecques, où les parens du mort déclarent que c'est de leur propre autorité qu'il a été mis au nombre des dieux. Il paroît que Cicéron n'exécuta pas le dessein dont il parut d'abord si fort occupé.

Fard ; à l'exception de la céruse qu'on employoit déjà dans l'antiquité, les autres fards étoient pris dans le règne animal et dans le règne végétal. Ils étoient par conséquent moins corrosifs que presque tous les remèdes cosmétiques dont on se sert aujourd'hui. Car les eaux préparées pour se laver, même celles qu'on recommande comme moins nuisibles, contiennent toutes plus ou moins de parties minérales et par conséquent corrosives. La substance première de tous les fards rouges employés par les femmes de l'antiquité, étoit la mousse appelée *orseille*, le *lichen roccella*, de Linné, dont on prépare aujourd'hui le tournesol. Cette mousse avoit anciennement le nom de *fucus*, et ce mot devint peu à peu le terme général pour désigner toutes sortes de fard. On se servoit aussi de quelques plantes tinctoriales, surtout de l'*anchusa tinctoria*, L. On tiroit du règne animal l'*œsypum*, extrait cuit de la sueur des brebis athéniennes qui s'attachoit à quelques parties de leur laine, et la fiente pulvérisée des crocodiles d'Ægypte dont on se servoit pour guérir quelques maladies de la peau, et pour faire passer les taches de rousseur. C'est à tort que Ménage dérive le mot fard, du latin *fucus* ; il est plus probable qu'il vient du mot italien *farda*, qui signifie *salive*, parce qu'on mêle avec de la salive le sublimé de mercure dont le fard est composé. Chez les femmes de l'antiquité la salive étoit en effet un des principaux ingrédiens du fard. C'est avec de la salive que l'esclave préposée à la préparation du fard, le délayoit pour lui donner du lisse, et pour qu'il se conservât sur les joues de sa maîtresse. Pour rendre sa salive odorante, cette esclave étoit obligée de prendre tous les matins des pastilles préparées pour

cet effet ; avant de délayer le fard elle poussoit son haleine contre un miroir de métal, et le présentoit à sa maîtresse afin de lui prouver que sa salive étoit pure et odorante. Des sourcils noirs formant un demi-cercle parfait et se réunissant au haut du nez, passent aujourd'hui dans l'Orient pour une partie principale de la beauté d'une femme. C'étoit aussi chez les anciens Grecs et chez les Romains une condition indispensable de la beauté. Les femmes des Grecs modernes ont conservé ce goût pour les sourcils et pour les cils noirs. Les femmes turques dans les harems emploient souvent des heures entières à se peindre les sourcils et les cils avec une poudre noire qu'on appelle *surmé*. Les femmes romaines de distinction avoient des esclaves qui étoient uniquement chargées de cette partie de la toilette. La poudre qui servoit à cet usage étoit faite de galène de plomb ou de bismuth. En grec on l'appeloit *stimmi*, en latin *stibium*. On l'appliquoit avec deux poinçons courbés par le bout. Poppæa, la femme de Néron, avoit inventé un cosmétique particulier qui devoit conserver la douceur et la délicatesse de la peau, et qu'on appeloit *poppæana*, d'après le nom de celle qui l'avoit inventé. C'étoit une pâte de pain trempé dans du lait d'ânesse, dont on couvroit le visage avant de se coucher. Pendant la nuit cette pâte séchoit, de sorte que le matin le visage de ces femmes devoit avoir l'air d'un enduit de plâtre rempli de crevasses. Aussi Juvénal, qui dans sa sixième satyre nous a laissé des détails curieux sur cette pâte, l'appelle-t-il *tectorium*, c'est-à-dire, enduit de plâtre. Outre cette pâte on se servoit aussi d'une composition pétrie de riz et de farine de fèves, pour dérider la peau et la rendre lisse. Le matin après avoir enlevé avec des éponges cette croûte qui couvroit le visage, on lavoit la peau avec du lait d'ânesse encore chaud. Dans l'antiquité, le lait d'ânesse servoit à rétablir, non-seulement le poumon, mais aussi la peau. On avoit sur sa propriété d'adoucir, les opinions les plus singulières. Pline, dans le vingt-huitième livre de son Histoire naturelle, parle de ce lait comme d'un remède cosmétique. Il cite, à cette occasion, la superstition de quelques femmes qui se frottoient le visage avec du lait d'ânesse, tous les jours un très-grand nombre de fois. Le même auteur dans son onzième livre, et plusieurs autres écrivains, rapportent que Poppæa se faisoit suivre dans ses voyages d'une troupe de cinq cents ânesses, pour qu'elle pût se baigner dans leur lait.

Farine ; on dit en peinture, *donner dans la farine :* cette façon de parler exprime le goût de quelques peintres, qui peignent avec des couleurs claires et fades ; ce qui arrive particulièrement à ceux qui font les carnations fort blanches et les ombres grises ou verdâtres. *V.* Encre.

Farineux, se dit en sculpture d'une figure de cire qui ne sort pas nette du moule de plâtre où elle a été jetée, parce qu'il n'a pas été auparavant bien embu de cire et d'huile pour en boucher tous les petits trous.

Fascia. *Voy.* Bande.

Fastigium ; nom que les Romains ont donné à ce que nous appelons *fronton*, et que les Grecs désignoient par *aétos*. *V.* ce mot.

Fatiguer ; c'est, dans la peinture, enlever les glacis, ou quelque demi-teinte d'un tableau, à force de le frotter en le nettoyant.

Fauces ; c'est ainsi que les Romains appeloient l'entrée, proprement dite, de la maison ; elle se trouvoit immédiatement après la porte d'entrée, devant laquelle étoit le *vestibulum*, espèce de portique,

ou de place entourée d'un mur, où les cliens attendoient le moment d'être introduits auprès du maître; ce vestibulum placé en dehors de l'édifice n'en faisoit point partie; mais les fauces appartenoient à la maison, et faisoient la première partie de l'atrium.

FAUCET. *Voy.* FAUSSET.

FAUCONNERIE, est un bâtiment distribué en volières pour y nourrir et mettre à couvert les oiseaux de proie pour la chasse; et en logemens et écuries pour les officiers, valets et chevaux de la chasse à l'oiseau.

FAULX. *V.* le Diction. Mythol. aux mots FAULX, HARPÉ, SATURNE, PERSÉE.

FAUSSE-ARCADE, est une arcade qui ne sert point de passage, qui n'est point ouverte, et qui est pratiquée seulement pour la symetrie de la décoration Telles sont celles du rez-de-chaussée de la façade du collége Mazarin, celles de la grande galerie des Tuileries; et celles de la façade des Invalides, du côté de la rivière.

FAUSSE-FENÊTRE; c'est une fenêtre dont il n'y a que les tableaux qui soient apparens, mais dont l'embrasement est bouché en tout ou en partie. On les pratique pour la symétrie de la décoration.

FAUSSE-PORTE, est toute porte feinte pour la symétrie de la décoration.

FAUSSE-QUARTE, *Voy.* QUARTE.

FAUSSE-QUINTE; intervalle dissonant, appelé par les Grecs hemi-diapente, dont les deux termes sont distans de quatre degrés diatoniques, ainsi que ceux de la quinte juste, mais dont l'intervalle est moindre d'un semi-ton; celui de la quinte étant de deux tons majeurs, d'un ton mineur et d'un semi-ton majeur, et celui de la fausse-quinte seulement d'un ton majeur, d'un ton mineur, et de deux semi-tons majeurs. L'accord de fausse-quinte est renversé de l'accord dominant, en mettant la note sensible au grave. Il faut bien distinguer la fausse-quinte dissonante de la quinte-fausse réputée consonnante, et qui n'est achevée que par accident. *Voyez* QUINTE.

FAUSSET; c'est cette espèce de voix par laquelle un homme, sortant à l'aigu du diapason de sa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait à-peu-près quand il chante le fausset, ce que fait un tuyau d'orgue quand il octavie. *Voy.* OCTAVIER.

FAUX; nous désignons en général par ce mot une chose qu'on nous représente comme véritablement existante, quoiqu'elle soit contraire aux sensations ou aux idées que nous regardons comme certaines et dont nous ne doutons point. On dit d'un peintre qu'il a dessiné faux, lorsque dans la grandeur ou dans les proportions, ou dans la forme des objets dessinés, il y a quelque chose qui est contraire aux idées que nous en avons: on dit qu'un musicien joue faux, lorsque les sons qu'il nous fait entendre sont contraires à ceux que nous attendions. L'artiste doit éviter le faux avec le plus grand soin; l'opposition que le faux nous fait sentir offense notre sentiment, et fait que notre imagination se détourne de l'objet faux et de tout ce qui s'y rapporte. Les ouvrages de l'art nous représentent très-souvent comme véritablement existans des objets créés par l'imagination de l'artiste; l'impression que son ouvrage doit faire sur nous, dépend en grande partie de l'illusion par laquelle nous nous figurons comme réel l'objet imaginaire. Dès que nous y remarquons quelque chose de *faux*, l'illusion cesse, et nous nous appercevons que l'objet n'a point de realité. Pour éviter constamment ce qui est faux,

il faut à l'artiste beaucoup de génie, beaucoup de connoissances et beaucoup d'expérience, afin de donner à ses idées et à ses sensations le degré de clarté et d'étendue convenable. Lorsque le *faux* affecte une partie essentielle de l'ouvrage, l'ouvrage entier devient mauvais; lorsqu'il ne tient qu'à des accessoires, l'ouvrage en reçoit des défauts qui diminuent considérablement l'impression qu'il auroit dû faire. Le faux a ordinairement son origine dans le défaut de génie ou d'attention de la part de l'artiste.

FAUX; ce mot est opposé à *juste*. On chante faux quand on n'entonne pas les intervalles dans leur justesse, qu'on forme des sons trop hauts ou trop bas. Il y a des voix fausses, des cordes fausses, des instrumens faux. Quant aux voix, on prétend que le défaut est dans l'oreille et non dans la glotte. Il y a cependant des gens qui chantent très-faux, et qui accordent cependant un instrument très-juste. La fausseté de leur voix n'a donc pas sa cause dans leur oreille. Pour les instrumens quand les sons en sont faux, c'est que l'instrument est mal construit, que les tuyaux en sont mal proportionnés, ou les cordes fausses, ou qu'elles ne sont pas d'accord; que celui qui en joue touche faux, ou qu'il modifie mal le vent ou les lèvres.

FAUX-ACCORD; accord discordant, soit parce qu'il contient des dissonances proprement dites, soit parce que les consonnances n'en sont pas justes.

FAUX-ATTIQUE, est un amortissement d'architecture ayant à-peu-près la forme de l'ordre attique, mais sans pilastres, sans croisées et sans balustrade, dont on couronne un grand ordre d'architecture, pour y placer un bas-relief ou une inscription, comme aux portes Saint-Denis et Saint-Martin à Paris. *Voy.* ATTIQUE.

FAUX-BOURDON; musique à plusieurs parties, mais simple et sans mesure, dont les notes sont presque toutes égales, et dont l'harmonie est toujours syllabique; on s'en sert quelquefois pour chanter les pseaumes et cantiques de l'office divin. Les Italiens donnent encore ce nom à une certaine harmonie produite par l'accompagnement de plusieurs sixtes de suite qui fait entendre plusieurs quartes entre deux parties supérieures.

FAUX-BOURDON; instrument de musique. *Voyez* SERPENT.

FAUX-BOURG; c'est la partie d'une ville qui est au-delà de ses portes et de l'enceinte de ses fortifications; ou les bâtimens qui sont sur les avenues d'une ville.

FAUX-COMBLE; c'est la partie la plus élevée d'un comble brisé qui s'étend depuis le brisis jusqu'au faîte, et qui a ordinairement moins de pente que la partie au-dessous du brisis.

FAUX-JOUR; lumière sombre et oblique, qui donne aux objets une autre couleur que celle qu'ils ont naturellement. Dans la peinture, c'est lorsqu'un tableau est placé dans un appartement de manière que la lumière naturelle entre du côté opposé à la lumière artificielle qui éclaire les objets du tableau. Le faux-jour peut faire beaucoup de tort à un tableau, en ce qu'il donne plus de clarté aux endroits sombres, et qu'il rend plus sombres les objets clairs, qu'il contribue par conséquent à détruire l'harmonie. La meilleure exposition qu'on puisse donner à un tableau est lorsque toutes ses parties reçoivent une lumière égale, c'est de cette manière que les endroits clairs et les endroits obscurs conservent la proportion que le peintre leur a donnée. Dans les galeries, la lumière doit donc frapper les tableaux ou de face, ou, ce qui vaut encore mieux, d'en-haut, comme dans la galerie d'ex-

position du Louvre. Alors elle se répand également de tous les côtés, tandis qu'elle éblouit quelquefois lorsqu'elle vient en face des tableaux. La grande galerie du Muséum est malheureusement très-mal éclairée, et presque tous les jours y sont faux.

FAVEUR; Apelle l'a figurée, mais nous ignorons par quels attributs il l'avoit caractérisée.

FAYENCE. *Voy.* FAÏENCE.

FECIT, c'est-à-dire *a fait*, mot latin que les peintres et les graveurs mettent au bas de leurs ouvrages, en y joignant leur nom pour en désigner l'auteur. *Voy.* EPOIESE.

FEINTE (NOTE); c'est ainsi qu'on nomme en musique une note diésée ou bé-mollée; on appelle aussi *notes feintes* les petites touches élevées entre et au-dessus des grandes touches du clavier de l'orgue, et du clavecin. Aujourd'hui on ne se sert plus de ce terme. On appelle encore *feintes coupées* celles des touches qui sont brisées pour suppléer au ravalement.

FELIX (AQUA) ou AQUA FELICE; fontaine construite sur le mont Quirinal par le pape Sixte V. Le nom par lequel on la désigne vient de celui que ce pape portoit avant son élévation au pontificat. Baccius, médecin italien du 16e siècle, assure dans son ouvrage *de Thermis*, que cette eau est une portion de l'ancienne *aqua Appia*, qui, d'une distance de cinq lieues, est amenée à la porte Saint Laurent sur le mont Esquilin, d'où elle coule sur le mont Quirinal. *Voyez* AQUEDUC.

FÉLICITÉ; divinité symbolique des Romains, ainsi que des Grecs qui l'appeloient *Eudæmonie*. Selon Pline, Lucullus, au retour de la guerre de Mithridate, voulut faire sculpter une statue de la *félicité* par Archésilas; mais l'un et l'autre moururent avant qu'elle fût achevée. Jules César voulut élever un temple à cette déesse protectrice, dans la place du palais, devant la curie Hostilia; ce dessin ne fut exécuté que par Lépidus. Sous l'empereur Claude, il y avoit un temple de la Félicité, qui fut réduit en cendres. La Félicité est figurée sur les médailles sous les traits d'une femme qui a différens symboles, tels que le caducée, la corne d'abondance, le gouvernail, un globe, quelquefois aussi une proue, pour faire allusion aux victoires navales remportées par les princes dont les médailles offrent ce type; quelquefois aussi à l'abondance que procure la navigation. Quant à la corne d'abondance, il est facile de voir quel rapport elle a avec la Félicité. Dans l'hymne à Mercure, attribuée à Homère, Apollon désigne le caducée par le mot du *bâton de la Félicité et des Richesses*. Selon Macrobe, le caducée avoit aussi rapport à la procréation des hommes; et les anciens astrologues regardoient le caducée comme un signe d'*horoscope*, et y appliquoient la première lettre de ce mot en grec, qui est un ω. Sur un médaillon de Commode, on voit la *Félicité des temps* ou *du siècle*, figurée sous les traits d'une femme sous un arbre, et entourée d'enfans, qui symbolisent les saisons. Sur d'autres médaillons, on voit seulement les quatre enfans, symboles des quatre saisons. *Voy. Dictionnaire Mythologique* au mot FELICITAS.

FEMMES. Les artistes anciens, qui ont représenté dans les déesses la plus haute beauté dont les femmes soient susceptibles, les ont le plus souvent figurées avec des formes arrondies et une certaine plénitude de chairs: la représentation des femmes paroît avoir été plus facile, parce qu'en général on les figuroit en grande partie drapées. Vénus, comme la déesse de la beauté, occupe le premier rang. Parmi ses statues, la Vénus de Médicis est la plus belle. Celle du Capitole, et celle

d'Arles, viennent après : toutes les trois sont au Musée Napoléon. Vénus est la seule déesse qui soit quelquefois figurée nue. Elle doit avoir de grands yeux, des bras magnifiques; Pallas a un air sévère; la chaste Diane, douée de tous les attraits de son sexe, semble ignorer qu'elle est belle; Cérès et Proserpine ont, sur les médailles de la Grande-Grèce et de la Sicile, le plus haut caractère de beauté. (Voyez au *Dictionnaire Mythologique*, les articles des différentes déesses.) Sans doute les anciens ont cherché à donner aux portraits de femmes, comme aux portraits d'hommes, un certain idéal, sans nuire à la ressemblance; mais la nature s'est quelquefois refusée à leurs efforts. Ainsi ils ont dû représenter Julie, fille de Titus, comme on la voit sur des médailles et sur la belle entaille d'Evodus qui est au cabinet de la bibliothèque nationale, avec des traits lourds et assez grossiers; mais si les graveurs des médailles d'Alexandrie avoient eu plus d'intelligence, ils auroient pu dissimuler davantage la longueur du nez et du menton de Cléopâtre. Parmi les modernes, Raphaël, le Corrège et le Guide ont excellé à représenter les femmes.

Fenêtre; ouverture dans le mur d'un édifice, par laquelle la clarté nécessaire est introduite dans les appartemens. Il s'ensuit que les fenêtres sont une partie essentielle de tout édifice, parce que la lumière est le premier besoin pour qu'un bâtiment soit habitable. En même temps, les fenêtres peuvent être employées à décorer le dehors des bâtimens; et lorsque l'architecte connoît bien son art, elles peuvent quelquefois mieux servir à produire un bon effet que des colonnes, des pilastres et d'autres ornemens. Un bâtiment peut être beau, sans ces objets d'ornement, lorsque l'ensemble a une belle forme, que les fenêtres sont disposées avec intelligence, et que l'architecte a su observer le rapport qui doit exister entre l'extérieur et l'intérieur d'un bâtiment. La distribution des fenêtres doit être faite avec symétrie; elles doivent tomber d'à plomb les unes sur les autres, et il doit y avoir un rapport de proportions entr'elles. Dans les bâtimens de quelque importance, on affecte pour cela de figurer des fenêtres factices vis-à-vis, à coté, etc. de celles qui sont reconnues nécessaires, afin de conserver dans les façades extérieures les loix de la symétrie. Les proportions des fenêtres doivent nécessairement différer selon les usages des différens pays, parce que rien ne comporte plus de variété selon les climats, les degrés de température, la longueur des jours, la pureté du ciel, les occupations commerciales, les usages de la vie, et les besoins de la société, que les ouvertures par lesquelles la lumière du jour s'introduit dans l'intérieur des maisons et des appartemens. Dans les climats chauds, les fenêtres sont rares et d'une dimension peu étendue. Dans les pays où le soleil a moins de force, et l'hiver plus de durée, les fenêtres sont plus grandes, afin de pouvoir jouir de tout le soleil et de toute la lumière que la nature y accorde. Cette différence des climats fait qu'on ne peut point fixer des règles invariables pour la proportion des fenêtres; il y a cependant des règles prescrites par la solidité, par la convenance, par le bon accord des parties et par le plaisir attaché à une harmonieuse corrélation. C'est ainsi que la solidité prescrit de faire les trumeaux des fenêtres au moins égaux en largeur à l'ouverture de celles-ci; lorsque ces trumeaux sont trop larges, les maisons reçoivent un caractere de pesanteur et de sérieux qui les rend tristes à la vue. Le moyen terme de la proportion des fenêtres est de leur donner en hauteur le double

de leur largeur. On tient ordinairement celles du rez-de-chaussée plus basses d'un huitième, et on donne un huitième de plus, et quelquefois deux, aux fenêtres des étages supérieurs. Les architectes de la France ont toujours tenu la proportion des fenêtres plus longue. Celles de la cour du vieux Louvre approchent en beaute des ouvrages de l'Italie; elles ont pour hauteur deux fois et demie leur largeur. L'usage des balcons à chaque fenêtre a contribué à les faire alonger. La tablette d'appui ne doit alors aller que jusqu'à la hauteur du genou, au lieu que dans les autres elle vient jusqu'à *mi*-corps. Cette ouverture prolongee de la fenêtre donne de la gaîté à l'intérieur des appartemens; elle est même d'un ajustement plus heureux pour la décoration, en établissant plus de symétrie entre les portes et les fenêtres. Quant à la disposition des fenêtres, l'observation de la symétrie est la principale règle. Les fenêtres doivent être placées exactement l'une au-dessus de l'autre à tous les étages; la solidité exige que les vides soient au-dessus des vides, et les pleins au-dessus des pleins. Comme un édifice déplaît à l'œil, lorsqu'il est percé de trop de fenêtres, et que les vides l'emportent sur les pleins, il répugne de meme à la solidité, et au bon goût, de ne séparer les étages que par de trop maigres intervalles. Entre l'étage supérieur et inférieur, il doit y avoir un espacement qui indique l'épaisseur des plafonds et une hauteur nécessaire à l'appui des fenetres. Les fenêtres doivent toujours être en nombre impair dans la décoration d'un bâtiment, sur-tout de l avant-corps d'une façade. Au milieu de ces avant-corps, il doit se trouver un vide, et non pas un trumeau. Dans les maisons particulières cependant, cette règle ne sauroit être constamment observée, parce que l'ensemble de ces maisons, subordonné à l'irrégularité des terreins, et à une multitude de besoins ou de convenances, s'oppose très-souvent à l'observation d'une symétrie exacte. On se dispense encore de cette séverité dans les arrière-corps, dans les ailes, ou même dans les pavillons de l'extrémité d'un bâtiment, qu'on regarde comme faisant partie d'un ensemble plus considérable, auquel la distribution générale des fenêtres est assujettie.

La forme des fenêtres diffère suivant la diversité de leurs ouvertures. Les fenêtres, qui servent de portes, s'emploient dans les rez de-chaussée; elles ont ordinairement la forme d'arcades, quelquefois elles sont en plate-bande. Les croisées-fenêtres sont ou en plein-ceintre, ou à plate-bande, ou bombées. Les premières ne s'emploient avec succès que dans les grandes masses de bâtimens. Elles font un bel effet, entr'autres, au Palais Pitti. Elles sont aussi spécialement affectées aux églises qui comportent de très-grands vitraux. Les fenêtres en plate-bande sont les plus usitées et les moins dispendieuses pour la construction. On les fait en maçonnerie, en charpente ou en pierres. Les fenêtres bombées sont moins belles pour la forme, parce qu'elles tiennent un milieu équivoque entre le ceintre et la plate-bande. On emploie encore des fenêtres, ou circulaires, qu'on appelle *œil-de-bœuf*, ou se composant d'un demi-cercle. Elles ne sont d'usage que dans les soubassemens ou les attiques.

On n'est pas convenu de la forme et de la proportion des fenêtres qu'on pourroit affecter à chacune des différentes ordonnances, ou des divers modes d'architecture, selon lesquels se construisent les edifices. Souvent les besoins d'un édifice contrarient les idées de l'architecte à cet égard. Il est plus libre dans tout ce qui a rapport à la décoration des fené-

tres. Celles qui sont nues et sans chambranles ne doivent en général s'employer que dans les maisons privées, ou dans les parties extrêmement simples des édifices, celles qui répugnent à toute espèce d'embellissement. Le caractère de force, que quelques architectes veulent donner à leurs ouvrages au moyen des fenêtres lisses, ne commande pas la privation de tout ornement; il s'oppose seulement à ce qu'ils aient trop de délicatesse. Un des modes les plus austères d'orner les fenêtres est celui qu'on appelle rustique. Il consiste à en entourer la baie, de refends ou de bossages plus ou moins saillans, selon le degré de rudesse de l'édifice entier. Les fenêtres rustiques ou à bossages ne s'emploient avec succès que dans de grands édifices; lorsqu'on y admet une ordonnance de colonnes, il faut être très-sobre de cette manière d'orner les chambranles. L'ordre dorique, dans toute sa sévérité, n'admet dans les chambranles que les profils les plus mâles; on peut même alors donner quelque chose de pyramidal à la forme des fenêtres. Les encadremens des fenêtres doriques ne doivent point avoir d'ornemens. Les chambranles ioniques en auront, et là sculpture y sera plus délicate que riche. Elles pourront de plus avoir un entablement sans fronton. Toute la richesse de la forme, de la proportion et de la sculpture se réserve pour l'ordonnance corinthienne, dont le chambranle sera surmonté d'un fronton. Quant aux ornemens des fenêtres, il faut encore observer qu'ils ne doivent pas être les mêmes à tous les étages d'un édifice. Chaque étage, pour ne pas fatiguer la vue par une trop grande monotonie, doit avoir un genre particulier d'ornement; mais les fenêtres du même étage ne doivent point différer par les ornemens. Lorsqu'un édifice est d'une très-grande étendue, on se permet encore de donner aux croisées du milieu plus d'ornemens qu'aux autres. On applique aussi plus d'ornemens aux fenêtres de l'étage principal. Lorsqu'elles sont plus hautes que les bonnes proportions le permettent, on applique plus d'ornemens sur les côtés qu'en haut et en bas, et on observe le contraire lorsque les fenêtres sont plus larges, en raison de la hauteur, que les proportions ne l'exigent.

Dans les temps les plus reculés, les fenêtres des habitations étoient fort petites et étroites. Dans la peinture du vase grec qui représente Jupiter allant escalader la fenêtre d'Alcmène, cette fenêtre est très-petite. Selon Sénèque, celles du bain de Scipion étoient si petites, qu'elles ne méritoient point ce nom, et qu'elles ressembloient plutôt à des crevasses et à des fentes. Dès que les Romains commencèrent à donner à leurs habitations une disposition plus commode, on songea aussi à agrandir les fenêtres, soit pour avoir un plus grand jour et jouir d'une vue plus étendue, soit pour pouvoir mieux rafraîchir les chambres en été, en ouvrant les fenêtres, et pour les réchauffer dans la saison froide, en donnant passage aux rayons du soleil. Dans les maisons de campagne de Pline, à Laurentinum et à Tusci, il y avoit différens appartemens, des salles à manger, des galeries, etc. garnies de beaucoup et de grandes fenêtres. On avoit également soin de donner un beau jour aux habitations situées dans les villes. On y pratiquoit des fenêtres, non-seulement du côté de la cour, mais aussi du côté de la rue, ainsi qu'on le voit par les loix romaines qui défendent d'offusquer le jour ou la vue. Du reste, Vitruve dit expressément de disposer les salles à manger, les autres chambres, les galeries, corridors et escaliers, de manière à leur donner un beau jour. Les ruines de Pompeïa prouvent cependant que l'usage d'avoir

des fenêtres du côté de la rue n'étoit pas général. On n'y a trouvé que peu de maisons qui eussent des fenêtres de ce côté; et dans les habitations qui en ont, elles sont à une élévation qui n'a point pu permettre de s'en servir pour regarder dans la rue, mais seulement pour éclairer les appartemens. Les chambres qui dans les maisons de Pompeïa étoient situées autour de la cour, n'avoient point de fenêtres; elles ne recevoient le jour que par la porte. Il n'y avoit de fenêtres qu'aux chambres qui donnoient sur les jardins. Dans les plus anciens temps, les fenêtres se fermoient par des volets. Ce ne fut que bien plus tard qu'on y employa des vitres, qui, selon Pline, étoient d'abord de pierre spéculaire. Les fragmens de verre plat qu'on a trouvés à Herculanum paroissent cependant prouver qu'on employoit aussi le verre à cet usage. Quelquefois la fenêtre étoit à l'extérieur garnie d'un grillage de fer, suspendu par des gonds, de sorte qu'on pouvoit à volonté l'ouvrir et le fermer.

Les fenêtres du temple de Jérusalem avoient plus d'ouverture en dedans qu'en dehors. Il se peut que ce fussent des ouvertures destinées à faire sortir la fumée des lampes et de l'encens qu'on brûloit. D'autres pensent, avec plus de probabilité, que ces fenêtres étoient pratiquées ou dans la partie supérieure du mur, ou dans le toit, pour éclairer la partie intérieure du temple. Il est vrai qu'ordinairement les temples anciens n'avoient pas de fenêtres; cependant on en trouve quelques-uns en Ægypte qui en avoient. Dans le grand temple des ruines de Thèbes, on voit au-dessus de la colonnade au milieu du temple, où il a le plus d'élévation, une espèce de fenêtre, en forme d'embrasure, ou de canardière. Dans un bâtiment à Siena, qui paroît avoir été un temple, on voit également dans le toit, qui est en terrasse ou plat, et dans les murs latéraux, des fenêtres qui en dedans ont plus d'ouverture qu'en dehors.

Fer. Goguet pense qu'à l'époque de la guerre de Troie, le fer étoit fort rare dans la Grèce; il étoit si estimé, ajoute-t-il, qu'Achille dans les jeux funèbres qu'il fait célébrer en l'honneur de Patrocle, propose une boule de fer pour le prix d'un des combats. En effet, Achille met cet orbe de fer au nombre des prix proposés; mais il est à la fois la récompense du vainqueur et le sujet du combat; il faut, pour l'obtenir, le lancer plus loin que ses concurrens: ce *solos*, c'est ainsi qu'Homère appelle cet instrument, étoit fameux dans la Grèce: le vigoureux Aétion, auquel il avoit appartenu, lui devoit plusieurs victoires. Suivant l'observation du Scholiaste, le solos différoit du disque, en ce que celui-ci étoit plat et creux; le solos, au contraire, avoit une forme sphéroïde. Achille ne l'offre donc point aux concurrens comme une chose précieuse par sa nature; mais comme l'arme d'un célèbre athlète, qu'il doit être glorieux de conquérir et de posséder. C'est ainsi qu'il donne aux vainqueurs dans les autres combats, des vases, des trépieds, des armes d'airain, et cela ne prouve pas la rareté de ce métal. Homère appelle le fer brillant ou blanc; mais il ne nomme jamais ce métal précieux, épithète qu'il donne si souvent à l'or, quoiqu'il soit bien plus souvent question de ce métal, que du fer dans ses poëmes. On voit le fer appliqué, dans les poëmes d'Homère, à plusieurs usages, quoiqu'il soit plus difficile à travailler que le cuivre, et qu'il fût, pour cette raison, moins employé que ce métal. Malgré cela, les Grecs n'ignoroient pas alors l'art de le travailler de plusieurs manières. Adraste promet à Ménélas du fer sous toutes les formes, s'il veut lui laisser la vie.

Les traits étoient ordinairement armés de pointes de cuivre; mais quelquefois aussi ces pointes étoient de fer. On faisoit aussi avec le fer plusieurs instrumens propres aux bergers et aux agriculteurs; ce que prouve un passage de l'Iliade, où Achille dit que celui qui gagnera le *solos* qu'il propose pour prix, aura du fer pour cinq ans, et qu'il n'aura pas besoin d'aller à la ville se procurer les instrumens nécessaires au labourage ou pour la garde des troupeaux. L'art de tremper le fer n'étoit pas non plus ignoré des Grecs. L'Odyssée nous en fournit un exemple. Lorsqu'Ulysse enfonce une longue branche enflammée dans l'œil de Polyphème, elle décrépite. « C'est ainsi, dit Homère, qu'on entend crier une scie, ou une grande hache qu'un ouvrier en métaux plonge dans l'eau froide, pour leur donner la trempe; car c'est dans cette opération que consiste toute la force du fer ». A l'art de tremper le fer, on joignoit celui de le polir : Homère appelle noir celui qui est brut, et n'a reçu aucun poli. Quoiqu'on employât dans ces temps le cuivre plus fréquemment que le fer, parce que ce premier métal étoit plus facile à travailler, on préféroit cependant le fer, sur-tout pour les armures, parce qu'on reconnoissoit que sa dureté étoit plus considérable que celle du cuivre. Le corps des Grecs, dit Hector, est-il de fer, pour résister aux coups de nos armes d'airain ?

Le fer est d'une trop grande dureté au marteau, et il n'est pas assez fusible; il ne prend pas assez bien l'empreinte du moule pour avoir pu être employé à couler des statues. On prétend cependant que les statuaires en ont fait quelquefois usage, et qu'ils avoient été conduits à cet emploi par des idées allégoriques. Alcon fit, selon Pline, une statue d'Hercule en fer; on dit qu'il fut déterminé dans le choix de cette matière par l'idée d'exprimer la patience avec laquelle ce héros acheva ses pénibles travaux. Pausanias parle aussi d'une statue de fer, qui représentoit Hercule combattant l'hydre. Les modernes ont abandonné dans les arts la fonte du fer; on ne s'en sert, sous ce rapport, que pour des plaques de cheminées, sur lesquelles on figure, par le moulage, différens sujets.

L'histoire nous apprend que les Lacédémoniens et les Byzantins ont eu des monnoies de fer. Pollux en fait mention. Lycurgue le rendoit impropre à toute autre chose, par le moyen du vinaigre. Les Romains se sont aussi servis d'une monnoie de fer établie par Numa : les Clazoméniens, dans une disette de numéraire, frappèrent des monnoies de fer. Aucune de ces monnoies ne nous est parvenue, quoique les historiens attestent leur existence : la rouille a dû nuire à leur conservation. On ne sait pas si ces monnoies avoient un type; ce n'étoient peut-être que des lames de fer ou des espèces de poids. Cependant Hésychius dit que ces monnoies portoient pour empreintes les images des dieux.

Fer a cheval; un passage de Xénophon, qui enseigne les moyens de donner à l'ongle du cheval une consistance dure et compacte, a fait penser que l'usage de ferrer les bêtes de somme n'existoit pas parmi les Grecs. Appien parle cependant d'un fer à cheval. D'après cela, quelques auteurs ont pensé que Xénophon n'a voulu parler que d'une recette pour durcir et resserrer le sabot, dans le cas où les chevaux auroient eu les pieds très-mous. On ne sait si l'usage de ferrer les bêtes de somme étoit général chez les Romains. Du moins il est vraisemblable qu'il l'étoit, parce que plusieurs auteurs nous disent positivement que les mules et les mulets étoient ferrés. Suétone assure que le luxe de Néron étoit tel, qu'il ne

voyageoit jamais sans avoir à sa suite mille voitures au moins, dont les mules étoient ferrées d'argent. Pline dit que les fers de celles de Poppée, femme de cet empereur, étoient d'or; et Catulle compare un homme indolent et paresseux à une mule dont les fers sont retenus dans une boue épaisse et profonde, en sorte qu'elle ne peut en sortir.

Fer a friser, en grec *kalamis*, en latin *calamistrum*. Les Grecs et les Romains faisoient usage de cet instrument de toilette. Varron, qui en parle, le distingue soigneusement de l'aiguille ou poinçon, avec laquelle les femmes partageoient leurs cheveux en tresses, et qui s'appeloit *discerniculum*. Les riches Romaines avoient des esclaves particulières pour cette partie de la toilette; on les appeloit *ciniflones*. Horace en fait mention vers la fin de la deuxième satyre du premier livre.

Fer de lance. *Voyez* Lance, Parazonium.

Ferculum; ce mot, qui signifie proprement une machine pour porter quelque chose, est employé dans différens sens. Il servoit à désigner les tables portatives sur lesquelles, dans les repas des anciens, on apportoit à la fois un certain nombre de plats dans la salle à manger : on pourroit comparer un *ferculum*, avec ce que nous appelons aujourd'hui un service. Dans les cérémonies des funérailles, le *ferculum* étoit une espèce de brancard sur lequel on transportoit le mort ou ses cendres. On appeloit encore *ferculum*, la machine sur laquelle on portoit et on plaçoit sur la tombe, ou auprès d'elle, de certains mets. Dans les jeux sacrés, on portoit, sur un *ferculum*, les images des dieux. Dans les pompes triomphales enfin, il y avoit aussi des *fercula;* on appeloit d'abord ainsi une simple croix en bois à laquelle on fixoit en trophée les armures enlevées aux ennemis, sur-tout les *spolia opima*, ou l'armure du général ennemi, lorsque le général triomphant l'en avoit lui-même dépouillé. Dans les triomphes, on portoit aussi des statues, des images des villes et chateaux dont on s'étoit emparé, des inscriptions, etc.; tout cela étoit porté sur des *fercula*. Quelquefois ceux-ci avoient la forme d'une tour; c'est ainsi que sur un médaillon de Caracalla, publié par Buonarroti, et qui se trouve aujourd'hui dans la collection nationale, on voit un semblable *ferculum* sur lequel s'élève un trophée, au pied duquel sont assis deux prisonniers dans le costume des barbares, et ayant les mains liées sur le dos.

Feretrum : sous ce nom, on comprenoit la *lectica* et la *sandapila*, deux espèces différentes de brancards ou de lits, dont on se servoit pour porter les corps morts au lieu de leur sépulture. *Feretrum* désigne aussi quelquefois les brancards sur lesquels on portoit dans les pompes triomphales ce qui pouvoit ajouter à leur éclat, tels que les vases d'or et d'argent, les images des rois, des ornemens somptueux, etc.

Fermeté; selon Winckelmann, elle a été indiquée par l'os qui unit le pied à la jambe, et qui, en latin, porte le nom de *malleolus* ou *talus;* en grec, celui de *sphyron* ou d'*astragalos*. L'obélisque de Néron à la place de Saint-Pierre à Rome, continue-t-il, a été posé et pose encore sur quatre astragales semblables; mais ils sont masqués par quatre lions de bronze, par ces animaux, on a voulu rappeler les armes du pape Sixte v.

Ferme, Fermeté, dans la peinture, est le contraire de la mollesse, et l'opposé de l'indécision. Le savant artiste sait où il doit poser la touche; et sa touche est *ferme* et décidée. Celui qui n'a pas une connoissance assez profonde de son art et de la nature,

fait en tâtonnant ce que l'autre exécute avec sûreté, et sa touche est indécise. On établit les masses avec *fermeté*, quand on possède bien la théorie des effets ; on hésite sur l'établissement des masses, quand on n'a sur les effets qu'une théorie incertaine. Pour avoir un pinceau *ferme*, il faut avoir d'avance dans l'esprit ce qu'on veut faire exécuter au pinceau. On aura un pinceau mou, si l'on est obligé de chercher sur la toile ce qui devroit être dans la pensée ; le résultat de cette opération indécise sera de fatiguer la couleur. Pour éviter ces défauts, il faut pratiquer l'art avec constance ; car la *fermeté* des opérations manuelles de l'art suppose l'habitude d'opérer.

FÉRULE. Cette plante croissoit abondamment en Ægypte et dans la Pouille ; celle d'Ægypte étoit la plus estimée. On en trouve aussi beaucoup en Sicile et à Malte. Tournefort en a trouvé une grande quantité sur le rocher de Skinosa, près de l'île d'Amorgos. La férule dans laquelle Prométhée enleva le feu du ciel, se nommoit en grec *narthèx*, en latin *ferula*. Ce mythe a rendu cette plante célèbre ; c'est une grande graminée, dont la tige, grosse et forte, longue d'environ cinq pieds, noueuse de dix pouces en dix pouces, peut servir de bâton pour soutenir dans la marche. Sa tige donne un suc laiteux, qui annonce une qualité vineuse. On voit sur des monumens antiques, des hommes appuyés sur des férules. Bacchus avoit voulu que les hommes s'en servissent pour cet usage, afin que s'ils venoient à se battre dans l'ivresse, les coups fussent moins dangereux. Les anciens en connoissoient deux espèces ; l'une, humble, appelée en latin *thapsia*, servoit à beaucoup d'usages ruraux et domestiques, et à des préparations culinaires. On mettoit les parties génitales du veau qu'on vouloit châtrer dans une férule fendue. On faisoit des ruches avec des tiges de férule ; on en faisoit des éclisses placées autour des emplâtres qu'on mettoit aux brebis qui avoient un membre cassé. Enfin, on préparoit une espèce de mets avec sa tige et son corymbe. Pline dit que les ânes mangent cette plante avec beaucoup d'avidité, quoiqu'elle soit un poison pour les autres bêtes de somme. Tournefort n'a pu vérifier cette observation, parce que, dit-il, on ne trouve à Skinosa que des chèvres et des moutons. Il ajoute qu'on s'en sert en Grèce pour faire des tabourets. On applique alternativement, en long et en large, les tiges sèches de cette plante, pour en former des cubes, arrêtés aux quatre coins avec des chevilles de bois : ces cubes sont les siéges des dames d'Amorgos. Quelle différence de ces siéges, avec les ouvrages où les anciens employoient la férule ! Plutarque et Strabon remarquent qu'Alexandre tenoit les Œuvres d'Homère dans une cassette de férule, à cause de sa légèreté : on en formoit le corps de la cassette, que l'on couvroit suivant les apparences de quelque riche étoffe ou de quelque peau ornée de plaques d'or, de perles ou de pierreries. La grande férule a quelquefois été mise au rang des arbres par la dureté de son enveloppe et l'élévation de sa tige, qui a quelquefois plus de dix pieds : elle est remplie d'une moelle fongeuse ; ses grandes ombelles sont de couleur jaune. Les habitans des pays méridionaux se servent encore des tiges de ces grandes férules comme de bâtons, et de leur moelle, ainsi que Prométhée, en guise d'amadou. Cette moelle est blanche. Etant très-sèche, elle prend feu, et ne se consume que peu à peu sans endommager l'écorce ; on s'en sert encore dans différens pays pour transporter du feu d'un lieu dans un autre. Martial attribue cette découverte à

Prométhée, et fait dire aux férules : Nous brûlons par les bienfaits de Prométhée. Sylvain, dans les Eclogues de Virgile, est couronné de fleurs de férule ; c'est sans doute de la petite espèce. La grande férule est appelée en Angleterre, *Fennel giant*, fenouil de géant, *Ferula communis*. Lobel et Mathiole ont donné la figure de la grande férule. Les tiges de férule ont servi à châtier les enfans. En dérivant ce nom de *ferire, frapper*, on a appelé férule tous les bâtons destinés à frapper : on nommoit ainsi des bâtons qui se frappoient l'un contre l'autre, pour appeler les moines à l'office ; cela s'appeloit *se rendre au son de la férule*. Le bâton pastoral a été aussi appelé férule, et c'étoit un des châtimens des moines d'être frappé de la férule ; c'étoit un petit bâton court porté sur le côté par celui qui étoit chargé de cette correction. On a appelé depuis férule, une espèce de spatule de bois dont les pædagogues se servent pour frapper les enfans sur la paume de la main, et ensuite férules les coups reçus de cette manière ou avec un instrument quelconque.

Ferruminatio. *Voyez* Damasquinure, et Niello.

Ferrum retusum. *Voy.* Bouterolle.

Festons ; ornement de feuilles, de fleurs et de fruits, entremêlés de guirlandes, et suspendus par les deux bouts. On fait aussi des festons de chasse, de pêche, de musique, et des autres arts, en les formant des attributs et instrumens propres à chacun. Les uns et les autres ont lieu en sculpture et en peinture : on en fait encore de relief avec des fruits moulés, des feuilles et des fleurs de parchemin colorées, etc. pour les décorations de théâtres, d'entrées publiques, d'arcs de triomphe, etc. Cet ornement est employé fréquemment dans l'architecture ; il convient aux édifices très-ornés, ou bien à des habitations champêtres très simples. Les anciens ont déjà employé les festons pour en décorer les frises, ou d'autres parties unies des bâtimens d'ordre ionique et corinthien. Il est probable que cet ornement doit son origine à l'usage de parer dans les temps reculés, les façades des temples et des maisons de festons faits de fruits, de feuilles, de fleurs naturelles. *V.* Guirlandes.

Feu ; cette expression métaphorique désigne dans les beaux-arts cette vivacité des facultés intellectuelles par laquelle elles sont rapidement mises en activité. Dans cet état, les idées se succèdent avec précipitation ; elles se poussent, pour ainsi dire : l'ame desire et agit avec impétuosité ; le sang circule avec plus de vitesse, et l'on sent même la chaleur vitale interne s'accroître. A un degré moins grand, ce feu n'est que de la *vivacité ;* lorsqu'il est plus grand, il devient enthousiasme, inspiration et même fureur poétique. Il y a des hommes qui sont nés avec ce feu. Leurs nerfs sont plus irritables que ceux des autres hommes ; leurs affections sont plus violentes. Les sensations agréables ou désagréables qui sur d'autres ne font qu'une impression légère, les affectent fortement, excitent des desirs violens, ou une forte horreur. Des causes de peu d'importance suffisent pour exciter en eux une tendance générale de toutes les facultés intellectuelles vers un seul objet, un seul point. D'autres sont d'une nature moins irritable ; leurs nerfs ne sont très-sensibles que pour certains objets : ce n'est que par une liaison particulière des circonstances, que toute leur ame est mise en pleine activité. Chez les uns, c'est la beauté ; chez d'autres, l'amour de la gloire, quelquefois les sons d'une musique guerrière, etc. qui produisent cette exaltation, mais seulement dans des occasions particulières ; tandis que

ceux dont il a été question plus haut, sont mis facilement dans cet état par tout objet d'une certaine force esthétique.

On reconnoît le *feu* qui a animé l'artiste, par la hardiesse de son travail, qui approche même quelquefois de l'extravagance, lorsque ce feu a été violent. Dans les arts du dessin, il en résulte ces traits hardis et expressifs qui peu nombreux expriment beaucoup la vivacité et la hardiesse des positions et des mouvemens dans les figures; des masses fortes de clair-obscur; des lumières et des ombres fortes. Tout ce qui est trop recherché, trop soigné, trop léché n'est pas l'effet du feu. La plus grande force est dans les objets principaux, et les accessoires sont traités avec plus de legèreté.

Le *feu* proprement dit, considéré, selon l'expression des artistes, comme élément, est bien difficile à représenter, parce que la flamme change d'intensité, de direction ou de figure à tous momens : c'est encore une difficulté plus grande dans la sculpture que dans la peinture, parce qu'il est impossible de représenter avec une substance massive une substance si fugitive. Plusieurs peintres de génie ont réussi à représenter des forges et à produire ainsi un effet de lumière très-singulier. *Voy.* Lumière.

Feuilles. *Voyez* Feuillage.

Feuillage, est un ornement de sculpture employé dans la décoration de l'architecture ; les feuilles sont ou naturelles, comme celles de chêne, de laurier, d'olivier, ou imaginaires, telles que celles des rinceaux. Les *feuilles de chapiteaux*, sont celles dont on orne le pourtour du chapiteau corinthien. Il y en a de quatre sortes, savoir, d'acanthe et de persil, qui sont découpées; de laurier, qui sont refendues à chaque bouquet par trois feuilles; et d'olivier, qui sont refendues par cinq feuilles. Les *feuilles refendues* sont celles dont les bords sont découpés, telles que celles d'acanthe ou de persil. Les *feuilles d'eau* sont celles qui sont simples et ondées, et qu'on entremêle avec les feuilles refendues. On appelle *feuilles galbées*, celles qui ont un beau contour à leur extrémité supérieure : telles sont celles des chapiteaux corinthiens du péristyle du Louvre. Les *feuilles d'angle* sont celles qui ornent l'angle en retour d'une moulure ou d'un cadre. Les *feuilles tournantes*, celles qui sont sculptées sur une moulure ronde, ou qui remplissent une cannelure.

On appelle aussi en menuiserie, *feuilles*, des contre-vents de croisées et des ais de fermeture de boutique : on dit, *feuille de contrevent*, *feuille de fer*. On appelle *feuille de laurier*, une pièce de verre, dont on se sert dans les compartimens des panneaux de vitrerie.

Feuilles de laurier. *Voyez* Laurier, Feuillage.

Feuilles de persil. *Voyez* Ache, Feuillage.

Feuiller. On appelle ainsi, en peinture, la représentation des branches d'arbres garnies de leurs feuilles. On dit : *le feuiller d'un arbre*, *un beau feuiller*. Chaque peintre a sa manière de travailler le feuiller d'un arbre. Beaucoup de peintres paysagistes sont embarrassés dans l'exécution du feuiller des arbres : au lieu d'étudier la nature, ils se contentent souvent de copier la manière de quelque maître ; il en résulte que la touche de leurs arbres est en général roide, sèche et monotone, et qu'il n'est pas possible de distinguer les différens arbres l'un de l'autre, comme on le peut dans la nature, même de fort loin, tant par la différence de leur couleur que de leur forme. L'artiste doit donc étudier avec soin la nature et les différentes espèces de feuiller et de vert qu'offrent les arbres, vus à

une certaine distance, et remarquer avec soin si les masses en sont grandes et serrées; ou si les branches et les feuilles en sont rares; il doit encore être attentif à observer la diversité de la couleur du feuillage dans les différentes saisons, ainsi que la forme des troncs des arbres, pour remarquer s'ils sont grands ou petits, droits ou tortus, et s'ils aiment les terreins secs ou humides. La différence qu'il y a entre les troncs des arbres, est aussi grande que celle qui existe entre leur feuiller. Les uns sont plus beaux et plus pittoresques que les autres, tant par la forme que par la couleur locale et par les accidens qu'on y remarque. L'artiste qui aura étudié avec quelque soin la nature ne fera jamais la bévue de placer le feuiller d'un frêne sur le tronc d'un tilleul ou d'un chêne, ni celui d'un saule sur un orme, etc. car chaque espèce de tronc a un feuiller qui lui est particulier; ou celle de mettre de jeunes feuilles d'un vert tendre sur un tronc dégradé par les ans, ce qui seroit aussi ridicule que de placer la tête d'un homme sur le corps d'un singe, ou représenter le corps foible et décrépit d'un vieillard avec la face d'un bel adolescent. Parmi les paysagistes, Claude Gelée, dit Claude Lorrain, est celui qui s'est le plus distingué par la beauté du feuiller de ses arbres. *Voyez* PAYSAGES.

FIBULE; le mot latin *fibula*, a été francisé ainsi par les antiquaires pour désigner une boucle, une agraffe, un bouton servant à tenir la chlamyde, le paludamentum, la ceinture, la tunique, la palla, ou quelqu'autre partie du vêtement. Ces fibules ont différentes formes, souvent elles représentent quelque animal ou quelque partie d'un animal, ou une lyre, etc. Les fibules se rencontrent fréquemment dans les tombeaux des anciens Romains, ainsi que dans ceux des Gaulois, des Francs et des anciens Bretons, qui avoient adopté leurs usages. On conserve dans les cabinets une grande quantité de fibules en bronze : Montfaucon et Caylus en ont publié beaucoup. Celles en or sont très-rares. Le cabinet des antiques de la bibliothèque nationale possède deux fibules en or d'une forme qui ne se voit point sur les monumens grecs, mais qui est particulière aux Romains. L'une a été trouvée à Tournay, dans le tombeau qui passe pour avoir été celui de Childéric. on la voit figurée dans l'ouvrage de Chiflet, intitulé *Anastasis Childerici regis*. L'autre fibule d'or du cabinet national a été trouvée à Rennes avec la patère d'or; la fibule et la patère sont gravées dans le premier volume de mes *Monumens inédits*. Sur une des pièces d'argent qui composoient la toilette d'une dame romaine, gravée à la troisième planche de l'ouvrage de M. BOETTIGER *sur la toilette des dames romaines*, on voit la chlamys de Secundus attachée avec une grande fibule absolument semblable. La fibule d'or étoit, comme tous les autres bijoux de ce métal précieux, spécialement affectée à l'usage des rois et des princes. Carin, Gallien, Macrin, Constance, attachoient leur manteau de pourpre avec une fibule d'or. Cependant l'usage de cet ornement n'étoit pas seulement réservé aux princes et aux rois. Brutus, dans les champs de Philippes, se plaignoit de ce que les tribuns militaires portoient des fibules d'or. Aurélien permit même aux soldats, qui jusque là n'avoient pu avoir que des fibules d'argent, d'en porter d'or. L'empereur Léon, en proscrivant l'emploi des hyacinthes et des perles sur les baudriers, les selles et les freins, permit l'usage de la fibule d'or pour attacher la chlamys, avec cette restriction cependant qu'on respectât ce qu'il y avoit de particulier à la dignité impériale.

FICTOR; ouvrier qui fabrique des

statues et des bas-reliefs en terre-cuite; c'est ce que les Grecs appeloient *plastès*, d'où vient le terme *plastique*. Selon Varron, on désignoit par le même nom des boulangers et des pâtissiers qui faisoient avec des pâtes ou des gâteaux des représentations d'animaux. Selon Gutherius, les *fictores pontificum*, dont il est fait mention dans plusieurs inscriptions, sont ces mêmes pâtissiers qui fournissoient des victimes fictives aux pauvres qui, ne pouvant offrir aux dieux des victimes d'une grande valeur, telles qu'un taureau, etc. leur offroient un gâteau représentant cet animal. Servius et Festus disent cela expressément. Juste-Lipse et Grævius ont cependant pensé que ces *fictores* étoient les mêmes que les *exornatores*, c'est-à-dire ceux qui paroient les statues des dieux.

Fidélité, Fides, déesse des Romains qui présidoit à la bonne-foi. Quelquefois on la représentoit par deux mains qui se joignent; on la voit ainsi sur les médailles de Marc-Antoine, de Vitellius, de Vespasien, de Titus, de Balbin, de Pupienus, etc.; quelquefois elle est représentée par une figure debout, tenant d'une main une patère, et de l'autre une corne d'abondance, ou un caducée, ou un aigle, ou quelqu'autre symbole. Les inscriptions de ces médailles, *Fides Publica, Fides Senatus, Fides Romanorum, Fides Exercitus, Fides Prætorianorum, Cohortium, Legionum, Militum*, etc. ne laissent point de doute sur l'explication de ces types. Voy. *Dict. Mythol.* aux mots Dius fidius et Foi.

Fidélité; dans les arts, la fidélité est une vérité d'imitation qui est relative à l'intention de l'artiste et subordonnée aux moyens de l'art. Pour être fidèle dans la représentation d'un objet, il n'est pas toujours nécessaire d'en imiter avec une recherche minutieuse les plus petits détails; mais de rappeler les principales sensations, les principaux effets et les formes les plus caractéristiques. Il y a cependant des occasions où la fidélité minutieuse devient louable. Tels sont jusqu'à un certain point le genre du portrait, la représentation des fleurs, des fruits, des plantes, des insectes; celle des objets destinés à instruire de quelque découverte scientifique, ou lorsqu'il s'agit de représenter des objets inanimés, dont l'imitation n'a d'intérêt que par cette fidélité qui s'étend jusqu'à l'exactitude. Plus les objets qu'on peint se trouvent dénués de mouvement, d'action et d'expression, plus la fidélité dans les détails devient indispensable. Elle consiste alors principalement dans l'exactitude des formes, de la couleur, et dans la représentation des accidens.

Fides. *Voyez* Fidélité.

Fierté; on se sert de ce terme en peinture pour exprimer la hardiesse et l'enthousiasme de la composition, la vigueur du coloris, la fermeté et la beauté de la touche. On dit: *fierté de composition, fierté de pinceau, fierté de coloris, une touche fière*, etc. Ces qualités appartiennent au génie de l'artiste, d'où elles se communiquent à sa main et aux moyens qu'elle emploie. Ces expressions sont plus ordinairement employées en parlant du genre de l'histoire et de la représentation des êtres vivans que de ceux qui sont sans mouvement et sans énergie. On s'en sert cependant quelquefois en parlant de la manière de quelques peintres qui ont figuré des objets inanimés et peu intéressans par eux-mêmes, tels qu'on en voit dans des tableaux de Michel-Ange, etc. Alors cette fierté est attribuée uniquement à la manière décidée, prompte et hardie, avec laquelle ces objets sont peints. Ces qualités s'ennoblissent lorsqu'elles sont employées dans l'imitation des actions

nobles, des grandes expressions, des passions héroïques.

Le mot *fierté* exprime aussi la grande manière d'un morceau d'architecture, tel que le péristyle du Louvre à Paris. *Fier* se dit aussi du marbre et des pierres qui s'éclatent aisément sous le ciseau parce que le grain en est trop fin et trop sec.

Fifre; instrument de musique à vent; il s'embouche et se joue comme la flûte traversière, il n'en diffère que parce qu'il rend des sons beaucoup plus aigus, et qu'il est plus court et plus mince. Le fifre n'est guère d'usage que pour accompagner les tambours.

Figuerie; c'est un jardin particulier où on met des figuiers en pleine terre ou en caisse.

Figuier (*Ficus carica*). Ce bois est préféré par le sculpteur, selon Pline, à cause de sa mollesse. Horace peint un ouvrier, incertain s'il fera d'un tronc de figuier un arbre ou un dieu, il se décide à en faire un dieu, pour servir dans les jardins d'épouvantail aux voleurs et aux oiseaux. Il paroît que le bois, et sur-tout celui du figuier étoit la matière ordinaire des statues de Priape et de celles de Vertumne qu'on plaçoit dans les jardins. On préféroit le figuier, non-seulement à cause de sa mollesse, mais aussi de sa blancheur, de sa légèreté, et parce qu'il a une certaine consistance. Rhexibius d'Opunte, un des deux premiers vainqueurs aux jeux olympiques à qui on eût décerné des statues, avoit la sienne de bois de figuier. Les Ægyptiens employoient beaucoup dans les arts, le bois d'une belle espèce de figuier, appelé Sycomore. *Voy.* ce mot.

Figure; ce mot signifie proprement les limites décrites par des lignes, et qui font connoître la forme d'un corps. Par la figure un corps devient triangulaire, rond, carré, régulier ou irrégulier, beau ou laid. L'usage a cependant prévalu de désigner cette idée générale de la figure par le mot *forme*. C'est ainsi qu'on dit d'un vase qu'il est d'une belle forme, et non pas qu'il est d'une belle figure. Dans les arts du dessin le mot *figure* est spécialement consacré à la représentation de la figure humaine. C'est ainsi qu'on dit ce paysage est avec, ou sans figures; les figures de ce paysage sont belles, pour désigner des représentations de figures humaines. Cela fait voir en même temps que la figure humaine est la plus belle forme, celle à laquelle le mot figure convient par excellence. La figure de l'homme est en effet l'objet le plus élevé, le plus beau que les arts puissent représenter; c'est pourquoi l'artiste doit sur-tout s'exercer à dessiner et à peindre la figure, parce que c'est elle qui donne à son ouvrage, le plus grand degré de perfection, et le plus de charme; même à ceux où les figures ne sont pas absolument nécessaires, tels que les paysages, etc. Comme la beauté de la figure humaine se reconnoît sur-tout dans le nu, c'est dans cette partie de l'art que l'artiste doit sur-tout acquérir une grande perfection, et pour y parvenir il lui faut de certaines connoissances anatomiques (*Voy.* Anatomie, Écorché, Squelette). Par le mot *peindre la figure* ou faire l'image de l'homme, on entend d'abord imiter toutes les formes possibles de son corps; ensuite le rendre avec toutes les nuances dont il est susceptible, et dans toutes les combinaisons que l'effet de la lumière peut opérer sur ces nuances; enfin faire naître à l'occasion de cette représentation corporelle l'idée des mouvemens de l'ame. Dans un dessin ou un tableau on appelle *figure principale* celle qui en fait le sujet, qui, par conséquent doit être distinguée par sa position, par son attitude, par le coloris, qui doit être touchée avec soin, et que tout doit concourir à

faire remarquer. On appelle quelquefois, par plaisanterie, *figures à louer*, les figures inutiles dans un tableau, et qui ne contribuent en rien à l'action qu'il représente. En terme de ballets, on appelle *figures* les pas différens que font les danseurs en ordre et cadence, qui marquent diverses figures sur le parquet.

Figuré ; cet adjectif s'applique aux notes ou à l'harmonie : aux notes comme dans ce mot, *basse-figurée*, pour exprimer une basse dont les notes portant accord, sont subdivisées en plusieurs autres notes de moindre valeur : il s'applique à l'harmonie, quand on emploie par supposition, et dans une marche diatonique, d'autres notes que celles qui forment l'accord.

Figurer ; terme de musique, c'est passer plusieurs notes pour une : lorsqu'on figure par degrés conjoints, on emprunte d'autres notes que celles qui composent l'accord ; mais l'on ne peut employer que les notes qui composent l'accord soit consonnant, soit dissonant, lorsqu'on figure par degrés disjoints. Figurer est encore donner aux sons harmonieux une figure de mélodie, en les liant par d'autres sons intermédiaires.

Figurine ; on donne ce nom à de fort petites figures en peinture, en sculpture, et sur-tout en fontes. Les anciens comprenoient sous les mots *sigilla* les petites figures qu'ils exécutoient souvent en bronze, et qu'ils transportoient quelquefois dans leurs voyages, ou qu'ils conservoient dans leurs laraires. On en a un grand nombre dans tous les cabinets d'antiquités.

Filer un son, c'est en chantant ménager sa voix, en sorte qu'on puisse la prolonger long-temps sans reprendre haleine. Il y a deux manières de filer un son : la première en le soutenant toujours également ; ce qui se fait pour l'ordinaire sur les tenues où l'accompagnement travaille : la seconde en le renforçant ; ce qui est plus usité dans les passages et les roulades. La première manière demande plus de justesse ; la seconde a plus d'éclat.

Filet, Listeau ou Reglet, petit membre carré d'ornement d'architecture ; il sert principalement à séparer deux autres membres plus grands, pour interrompre et relever les parties unies, évasées ou rondes. *Voy*. Bande.

Filet ; les femmes de l'antiquité se servoient souvent d'une espèce de filet pour y enfermer la chevelure, sur-tout les cheveux de derrière. Ce filet s'appeloit en grec *kekryphalos*, c'est-à-dire, *sac*. L'usage de ces filets pour la coiffure s'est conservé jusqu'à présent dans quelques parties méridionales de l'Europe, l'Italie, l'Espagne, la Provence. On les y connoît sous le nom de *redesillas*. Il y avoit une classe particulière d'esclaves, dont l'emploi étoit d'attacher, et peut-être de fabriquer ces filets. Démosthène les désigne par le mot *sacchyphantes*.

Filicatæ (Pateræ) ; lorsque les patères étoient ornées de feuilles de fougère, appelée en latin *filix*, on les appeloit *filicatæ ;* quelquefois on les ornoit de feuilles de vignes, ce qui les fit surnommer *pampinatæ ;* ou de feuilles d'acanthe, et on les appeloit alors *acanthinæ ;* ou de feuilles de lierre, ce qui leur valoit le nom *hederatæ ;* ces ornemens étoient aussi employés sur les vases et sur les vêtemens.

Fin. *Voy*. Finesse.

Fin ; ce mot se place quelquefois sur la finale de la première partie d'un rondeau pour marquer qu'ayant repris cette première partie, c'est sur cette finale qu'on doit s'arrêter et finir. On n'emploie plus ce mot à cet usage, on lui a substitué, à l'exemple des Italiens, le point final. *Voy*. Point final.

Finale, principale corde du

mode qu'on appelle aussi tonique, et sur lequel l'air ou la pièce doit finir. On nomme encore ainsi la dernière note de chaque ton. Lorsque l'on tombe à cette finale dans la basse, par l'intervalle de quinte en descendant, ou de quarte en montant, ce mode est authentique ou parfait. Mais si l'on y tombe par intervalle de quarte en descendant ou de quinte en montant, le mode est plagal ou imparfait. On donne encore le mot de *finale* à des morceaux d'ensemble qui terminent assez souvent les actes des opéras italiens.

Finesse; ce terme s'emploie fréquemment au pluriel; on dit des *finesses de ton*, des *finesses de touche;* on dit aussi des *passages fins, un trait et des contours fins*. Ces expressions ont rapport au soin que met l'artiste dans son travail, à sa propreté dans l'exécution, à ce qu'on appelle en peinture le précieux, le terminé. La finesse des passages et des tons demande qu'on emploie les couleurs avec précaution, et qu'elles ne soient salies ni par des objets extérieurs, ni par l'indécision ou par la fatigue du faire. La finesse d'exécution dans la pratique des arts, convient et se trouve plus ordinairement dans les moindres genres. Elle est en quelque sorte la perfection de la foiblesse.

Fini; un tableau bien fini est un tableau que le peintre a travaillé avec soin et avec une sorte de complaisance. Le précieux, le beau fini sont recherchés dans les petits ouvrages, et c'est principalement dans cette partie que les peintres flamands se sont distingués. *Voy*. Achevé.

Finir; terminer un ouvrage autant qu'il doit l'être. Un tableau est fini quand il est parvenu au point d'imiter la nature, de la place où il doit être vu. Il faut distinguer le *fini* du *léché*. *Voy*. ce mot.

Fixe; cordes ou sons fixes ou stables. *Voy*. Son, Stable.

Flabarii. *Voy*. Eventail.

Flabelliferæ. *V*. Eventail.

Flageolet. C'est une espèce de flûte à bec, dont il y a deux espèces. La première, dont on se sert pour siffler les oiseaux, est composée de deux parties qui se séparent, dont l'une est proprement le flageolet, et l'autre le porte-vent. La seconde ne diffère de la première, qu'en ce qu'elle n'a point de porte-vent; elle est à bec et tout d'une pièce. Cet instrument a six trous. Le premier et le cinquième sont dessous. Le second, le troisième, le quatrième et le sixième sont dessus. Pour boucher les six trous, il faut que la main gauche bouche le premier, le second, le troisième et le quatrième; la main droite bouche les deux autres avec le pouce et l'index.

Flamande (Ecole). *V*. Ecole Flamande.

Flamboyant, se dit, dans les arts, des contours des figures qui doivent être ondés comme la flamme, mais sans excès, afin que les membres ne paroissent pas cassés. Cette manière leur donne de la grace, de la vivacité, de l'ame et du mouvement.

Flamme. *Voyez* Feu.

Flammes, ornement de sculpture qui imite la partie la plus subtile du feu qui s'élève en l'air en forme pyramidale, et dont on décore quelquefois les vases et les colonnes funéraires. Telle est au Musée des monumens français la colonne funéraire ornée de flammes, qui servoit de support au vase de bronze qui renfermoit le cœur du roi François II; elle étoit autrefois aux Célestins, et se trouve gravée dans le premier volume de mes *Antiquités nationales*. Vers la fin de l'avant-dernier siècle, c'étoit un usage assez répandu, de décorer de pots à feu, d'où s'élève une grande flamme, différentes parties des bâtimens. Ce genre d'ornement se trou-

voit, principalement à plusieurs portails d'église, tels que celui des Feuillans, de Saint-Roch, etc. Le bon goût a proscrit cette maussade décoration.

Flammeum, voile de pourpre-orangé que portoit ordinairement la femme du *Flamen dialis*. Cette prêtresse ne pouvoit pas se séparer de son mari par le divorce; c'est pourquoi on couvroit, le jour du mariage seulement, de son voile la nouvelle épouse, soit pour prendre un bon augure, soit, comme dit Lucain, pour dérober aux spectateurs les mouvemens de joie qu'un prochain changement d'état pourroit occasionner dans ses yeux et sur son visage. Selon le scholiaste de Juvénal, le *flammeum* étoit de couleur *rouge*, par analogie au coloris de la pudeur. Selon Nonnius, le *flammeum* n'étoit pas un voile proprement dit, mais un habit que l'on ramenoit sur la tête, et que la couleur seule caractérisoit.

Flanc, est le plus petit côté d'un pavillon par lequel il est joint à un corps-de-logis.

Flaon, pièce de métal coulée, arrondie et préparée pour recevoir l'empreinte. On trouve dans les cabinets quelques flaons antiques qui prouvent que du coté de la face on faisoit saillir la matière, afin que la pièce eût un plus haut relief.

Flator et Flatuarius, fondeur des métaux, et en particulier fondeur des monnaies. Ce nom se trouve souvent dans les anciennes inscriptions.

Flatuarius. *Voy.* Flator.

Flatté (le), un des agrémens du chant français. *Voyez* Agrémens.

Flatter, se dit des peintres de portraits quand on suppose qu'ils font les représentations plus belles que les originaux. Saisir, autant qu'il est possible à l'art, l'expression de la nature, en supprimer les petites formes qui ne marquent que la dégradation, en adoucir les défauts, ce n'est pas *flatter;* c'est connoître le devoir de l'artiste, qui sait qu'il y a, même dans l'art de faire le portrait, quelque chose d'idéal. L'ouvrier en peinture de portraits, qui charge toutes les formes défectueuses de l'original, et le fait reconnoître de loin à ses défauts, est ce qu'on appelle souvent dans le monde un peintre qui ne flatte pas, et qui attrape la ressemblance; aux yeux des vrais connoisseurs, ses ouvrages n'ont aucun mérite.

Flèche; on en voit souvent figurées sur les monumens. Sur une médaille de Panticapée dans la Chersonnèse, on voit l'arc scythique et une *flèche* d'une forme singulière; on trouve encore cette même forme de flèche sur le vase grec que j'ai publié dans le premier volume des *Monumens inédits*, et qui représente le combat de Thésée et de l'amazone Hyppolite.

Flèche d'une église, est la couverture pyramidale de la tour, ou de la cage d'un clocher. Il y en a qui sont faites de charpente, couvertes de plomb ou d'ardoise: telles sont celles de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle à Paris. D'autres sont en maçonnerie, ainsi que la tour qu'elles couvrent, comme à la cathédrale de Chartres, de Strasbourg. (*Voyez* Aiguille.) Les flèches, dans les églises dites gothiques, sont d'une excessive hauteur, et étonnent par leur légèreté et par leur hardiesse. Souvent, comme celle de la Sainte-Chapelle, elles sont surchargées d'ornemens d'une grande délicatesse, et ciselées à jour, pour ainsi dire, comme un ouvrage d'orfévrerie. Ce genre de décoration a été abandonné avec raison dans l'architecture moderne, parce qu'il surcharge le bâtiment sans nécessité, et que les verges de fer qui les terminent ne servent qu'à attirer la foudre sur l'édifice. On surmonte ordinairement cette verge de

fer d'un coq qui sert de girouette. *Voyez* Coq.

Fleurs ; selon Pline, elles désignent le printemps. C'est pourquoi sur les médailles qui représentent les temps heureux par quatre enfans, symboles des quatre saisons, celui qui figure le Printemps porte une corbeille remplie de fleurs. On sacrifioit des fleurs à son génie tutélaire. L'Espérance est figurée tenant une fleur dans la main. Vénus en tient quelquefois une. Les couronnes et les guirlandes de fleurs étoient fort en usage parmi les anciens; celui qui portoit quelque bonne nouvelle étoit couronné de fleurs (*Voyez* Couronnes); on jetoit des fleurs sur le passage des personnes qu'on vouloit honorer; les amans ornoient de festons et de couronnes la maison de leur maîtresse; on couvroit de fleurs les corps qu'on portoit au bûcher, et l'on en paroit les tombeaux. Cet usage se pratiquoit tous les ans au jour anniversaire des funérailles du mort, qui souvent léguoit une somme destinée à l'achat de ces fleurs, et exprimée dans son épitaphe. Le choix des fleurs et la manière de les disposer dans la guirlande constituoit dans l'antiquité un art particulier qui avoit ses règles, et que les femmes employoient souvent à faire connoître leurs sentimens, et même certaines nouvelles aux personnes auxquelles elles envoyoient des couronnes. Plusieurs épigrammes de l'anthologie nous font connoître les fleurs qu'on employoit le plus fréquemment pour en faire des couronnes, et la signification de plusieurs d'entr'elles. Ce n'est pas seulement la couleur, mais aussi l'odeur de chaque fleur, qui servoit à établir ce langage symbolique. Dans le livre de songes d'Artémidore, on trouve plusieurs détails sur la signification de chacune des fleurs dont on composoit une couronne. Dans les banquets joyeux on avoit l'usage de couronner de fleurs la tête et le cou. Plusieurs médecins de l'antiquité, entr'autres Mnésithéus et Callimaque, ont composé des ouvrages particuliers sur l'utilité médicale des couronnes placées sur la tête. L'idée d'orner aussi le cou d'une couronne de fleurs fut suggérée par l'observation que les parfums de celle de la tête étoient perdus pour celui qui portoit la couronne. A la fin des repas, on effeuilloit quelquefois les fleurs des couronnes dans son gobelet, et on avaloit les feuilles.

Les fleurs servoient aussi à l'embellissement et à l'agrément des maisons, où elles flattoient agréablement la vue, et répandoient une douce odeur ; on les conservoit pour cela dans des vases. Sur les médailles de plusieurs villes, entr'autres de Byzance, on voit des fleurs placées, comme nous le faisons aujourd'hui, dans des vases d'une forme plus ou moins élégante.

Parmi les premiers chrétiens, les fleurs étoient regardées comme le symbole des dons du Saint-Esprit ; c'est pourquoi, à la Pentecôte, on en jetoit, du haut de la voûte des églises, sur l'assemblée des fidèles, réunie dans la nef. Dans cette fête, ainsi que dans les autres, on en ornoit les murs des églises. Les fleurs étoient aussi regardées comme symboles des délices du paradis ; on en voit souvent figurées sur les verres des premiers chrétiens, dont Buonarroti a publié plusieurs.

Les fleurs sont un des plus brillans objets de la nature qui puissent s'offrir à l'imitation des peintres ; on ne peut guère comparer à leurs couleurs unies et variées, que l'émail nuancé dont brillent certains oiseaux et plusieurs papillons. Parmi les différens objets que le peintre peut choisir, il n'y en a point dont les femmes aiment tant à s'occuper que les fleurs ; cette branche de l'art, qui demande beaucoup d'intelligence, de la délica-

tesse, du goût, de la grace sur-tout et la perfection du faire le plus délicat, convient en effet particulièrement à ce sexe. L'artiste qui veut parvenir à un certain degré de talent dans cette partie de l'art, doit passer la plus grande partie de sa vie à s'occuper de ses modèles ; il doit posséder un jardin pour les cultiver lui-même, afin qu'il puisse se procurer les plus belles de chaque saison de l'année, pour en faire un choix, et avoir en travaillant la nature sous les yeux. Pour avoir du succès dans la peinture des fleurs, il faut de certaines dispositions naturelles, qui ne sont pas le partage de tous les artistes ; il y a même des qualités morales qui paroissent favoriser ceux des artistes de ce genre qui les ont possédées. Au coup-d'œil juste qui les rendoit dessinateurs précis et bons coloristes. A la patience infatigable pour les détails, à la propreté dans le travail qui conduit à la perfection, ces artistes unissent ordinairement une douceur de caractère, une sérénité d'ame et une égalité d'humeur propre à rendre la précision toujours la même, la couleur toujours pure, la touche également sûre et légère. L'imitation des fleurs peut être considérée sous deux aspects; sous l'un, elle est étendue et appropriée à l'art pris dans son système le plus général ; sous l'autre, elle se renferme en elle-même, sans se mêler avec celle d'aucun objet étranger. Le premier genre d'imitation convient aux peintres d'histoire, lorsqu'ils introduisent des fleurs dans leurs tableaux, et le second aux peintres de fleurs proprement dits. Les fleurs n'étant qu'un accessoire dans un tableau d'histoire, il convient d'en rappeler seulement l'idée par une manière large et spirituelle ; et non pas d'en faire un portrait détaillé et terminé. Il n'en est pas ainsi lorsque l'imitation des fleurs est l'objet principal d'un tableau ; alors le fini précieux est un devoir de l'artiste. Dans un bon tableau de fleurs, il y a trois choses essentiellement nécessaires ; savoir, le choix des plus belles fleurs ; une bonne disposition et une agréable harmonie ; enfin un pinceau délicat et moelleux ; c'est-à-dire, que les fleurs ne doivent pas être communes, petites et vilaines, mais belles, grandes et rares, ou du moins estimées ; soit qu'on les arrange dans une corbeille, ou qu'on les place droites dans un vase, elles doivent toujours conserver leur port et leurs formes; les plus belles doivent occuper la principale place, et faire le plus d'effet : de sorte que les unes servent à augmenter la beauté des autres, et qu'il en résulte une belle harmonie qui satisfasse l'œil. Le peintre de fleurs doit posséder bien le dessin et la perspective, avoir une connoissance approfondie des couleurs fixes et durables, ainsi que de leurs effets ; enfin, il faut qu'il étudie la nature des fleurs et la manière de les traiter en conséquence. L'artiste dont le dessin est correct et facile, et qui sait employer les couleurs à gouache, possède l'avantage de se procurer des modèles de toute espèce. Les anciens avoient aussi des artistes qui s'occupoient de la peinture des fleurs, ainsi qu'on le voit par les arabesques des bains de Titus et par plusieurs peintures d'ornemens trouvées à Herculanum. On ne connoît le nom d'aucun des artistes qui se sont livrés à ce genre ; mais parmi les peintres modernes de fleurs et de fruits qui se sont le plus distingués, on remarque, dans l'Ecole florentine, *Angiol* Gori, *Bartolommeo* Bimbi, élève de Lippi, *Andrea* Scacciati, Fortini, et sur-tout *Gaspard* Lopez, Napolitain de naissance ; dans l'École romaine, *Tommaso* Salini, *Mario* Nuzzi, surnommé *Mario da' Fiori*, et *Laura* Bernasconi se sont distingués sur-tout par leurs ta-

bleaux de fleurs ; MICHEL-ANGIOLO *di Campidoglio*, et *Pietro-Paolo* BONZI, surnommé *il Gobbo di Cortona*, parce qu'il étoit originaire de Cortone, ou bien *Gobbo de' Caracci*, et quelquefois *Gobbo da' Frutti*, se sont fait connoître par leurs tableaux de fruits. La famille Fossombroni à Arezzo possède de beaux tableaux du premier de ces deux peintres. Parmi les autres artistes de l'école romaine, qui, dans les derniers temps, se sont distingués dans le genre des fleurs et des fruits, on cite *Carlo* VOGLAR, surnommé *Carlo da' Fiori*, qui excella aussi dans la représentation des animaux morts ; *Franc.* VARNETAM, qui, par la suite, devint peintre de la cour de Vienne où il est mort ; *Cristiano* BERNETZ et *Scipione* ANGELI. Parmi les artistes napolitains, on cite, comme peintre de fleurs et de fruits, RUOPPOLI, surnommé *Andrea Belvedere*, qui eut plusieurs élèves distingués, entr'autres, *Gasp.* LOPEZ, cité déjà plus haut. Parmi les peintres de l'école vénitienne, on cite, pour les fleurs, *Domenico* LEVO de Vérone, élève de *Felice* BIGI de Parme, qui enseigna à Vérone ; CAFFI ; DURAMANO ; le comte *Giorgio* DURANTE de Brescia, qui, outre ses tableaux de fleurs, a fait aussi plusieurs peintures d'oiseaux qu'on estime pour leur grande vérité et le goût qu'il a montré dans la composition. Dans plusieurs cabinets d'Italie, on conserve aussi de beaux tableaux de fleurs par *Ridolfo* MANZONI de Castelfranco, artiste de la même école. *Lodovico* BERTUCCI, *Pellegrino* ASCANI et *Felice* RUBBIANI, sont cités comme de bons peintres fleuristes de l'école de Modène. *Carlantonio* PROCACCINI, MADERNO, et MARIO *de' Crespini*, peintres milanais, se sont également acquis de la réputation dans cette partie. L'école de Bologne a également produit quelques peintres de fleurs et de fruits ; dans ce nombre, on cite *Antonio* MEZZADRI, dont on voit beaucoup de tableaux à Bologne ; *Anton-Maria* ZAGNANI, qui travailloit aussi pour des princes étrangers ; *Paolo-Antonio* BARBIERI ; *Pierfrancesco* CITTADINI, né à Milan, ce qui le fait surnommer communément *il Milanese* ; il fut l'élève du Guide. Les Pays-Bas ont produit d'excellens peintres fleuristes, entr'autres VERELST, SEEGERS, DE HEEM, VERENDAEL, et VAN HUYSUM, qui les a tous surpassés ; la France en possède également quelques-uns de très-distingués, entr'autres MM. REDOUTÉ, VAN SPAENDONCK, VANPOL, VANDAEL, CHAZELLES, BONNEVAL, etc. Les amateurs qui ont fréquenté les dernières expositions y auront certainement distingué plusieurs jolis tableaux de fleurs par Mme de MONTESSON, Mme VALAYER-COSTER et Mlle MILLET-MUREAU.

Il n'y avoit autrefois que les fleurs peintes comme objet d'agrémens, qui pussent mériter l'attention d'un amateur des arts ; et les peintres fleuristes cherchoient uniquement à rendre les belles couleurs des plantes, sans s'attacher à des petits détails qui établissent cependant leur différence avec d'autres du même genre. Les beaux recueils même qui pouvoient être considérés comme des ouvrages de botanique, tels que le superbe livre d'heures d'Anne de Bretagne, que l'on conserve dans le cabinet des manuscrits de la bibliothèque nationale, les fleurs peintes par RABEL pour Henri IV, qui sont dans le cabinet des estampes de la même bibliothèque, et même la superbe collection des plantes peintes sur vélin commencée sous Louis XIII par les ordres de son frère Gaston d'Orléans, et continuée jusqu'à ce jour, n'en faisoient pas voir les caractères botaniques. On peut dire de même des belles plantes gravées

dans la collection du cabinet du roi; mais vers la fin du dernier siècle, on a réuni l'exactitude la plus scrupuleuse à la beauté des formes; ce sont principalement les belles planches des ouvrages de L'HÉRITIER qui ont commencé cette réforme, et fait introduire dans l'art ce perfectionnement. Les dessins de ces plantes ont été faits par M. REDOUTÉ. Depuis ce temps, cet habile artiste s'est attaché à conserver le plus scrupuleusement possible les caractères botaniques, sans rien faire perdre aux plantes pour l'élégance des formes et la richesse des couleurs. La *Collection des Liliacées*, et le *Jardin de Malmaison* qu'il publie, peuvent être regardés comme des chef-d'œuvres en ce genre. *Voyez* FRUCTIFICATION.

L'habile artiste van SPAENDONCK donne tous les ans au Muséum d'Histoire naturelle, un *Cours d'iconographie botanique* qui est très-suivi, et déjà il a formé d'habiles élèves. On publie, d'après ses dessins, une suite de fleurs et d'arbres qui peuvent aussi être très-utiles.

FLEUR-DE-LYS. Louis VII, dit le Jeune, s'étant croisé en 1146, prit une bannière d'azur semée de fleurs-de-lys, soit par allusion à son nom de Louis, soit par rapport à l'épithète de *Florus* ou Fleuri, que son père Louis-le-Gros lui avoit donnée dans sa jeunesse par amitié et par caresse. Les sentimens sont partagés sur la nature de ces pièces dont le roi sema sa bannière et son écu, et auxquelles est resté le nom de *fleurs-de-lys*. Les uns disent que ce sont des fleurs de lys de jardin, les autres des fleurs de lys de marais, que l'on appelle flambes ou iris. Ceux qui veulent que les armoiries soient très-anciennes, disent que les premiers Francs choisirent cette iris ou ce lys de marais, pour marquer leur origine, étant sortis de pays marécageux; et d'autres, que les soldats de Clovis s'en firent des couronnes, après la victoire de Tolbiac en 496. Quelques autres ont été bien plus loin. M. Sonnini a cru reconnoître la fleur-de-lys héraldique parmi les peintures d'un plafond du temple de Dendera en Ægypte. Il a pensé aussi, avec M. Hérissant, que les anciens rois babyloniens portoient une fleur-de-lys au bout de leur sceptre: mais cela vient de la fausse interprétation du mot grec *krinos*, qui signifie bien la fleur du lys; mais non pas notre *fleur-de-lys* héraldique qui n'a aucune ressemblance avec la fleur-de-lys. Le P. Godefroi Henschenius, continuateur des actes des Saints que le P. Bollandus son confrère avoit commencé de publier, a ouvert une conjecture sur nos fleurs-de-lys. C'est dans une dissertation qu'il a mise à la tête du troisième volume des Saints du mois de mars, et qu'il a intitulée, *de la Généalogie des rois français de la première race, qui doit être conduite par trois Dagoberts*. Parlant d'un sceau de Dagobert I, apposé à une charte donnée par ce prince en faveur de l'abbaye de Saint-Maximin de Trèves, le 5 avril de la douzième année de son règne (qui est l'an 635), *il dit que* l'on y voyoit *trois sceptres* liés ensemble, pour signifier les royaumes d'Austrasie, de Neustrie et de Bourgogne, que ce prince avoit réunis en sa personne: d'où ce savant jésuite conclut, qu'il est à présumer que c'est ce qui a donné l'origine à ce qu'on a appelé depuis dans le blason *fleur-de-lys*. La raison qu'il en donne, c'est que ces trois sceptres liés ensemble par le bas, ressemblent assez à la plante nommée flambe ou iris, et c'est de-là, dit cet auteur, que ces trois sceptres ont pu, par la suite, tirer le nom qu'on leur donne aujourd'hui. On les fait d'or, ajoute-t-il, parce que la plante nommée flambe est jaune; et comme elle naît ordinairement dans les

eaux dont la couleur est bleue, on les a placés en champ d'azur; peut-être, dit-il, voulut-on encore signifier, par la couleur du champ, que l'origine et les accroissemens du royaume de France étoient venus du ciel. D'autres ont pensé que les fleurs-de-lys du blason devoient leur origine à la manière grossière dont on figuroit les abeilles dont on décoroit les manteaux des rois de la première race. Ils fondent cette opinion sur le nombre assez considérable d'abeilles d'or trouvées à Tournay dans le tombeau qu'on croit être celui de Childéric: mais elle ne sauroit se soutenir. La fleur-de-lys ne resemble aucunement à une abeille, et pas même à celles trouvées dans ce tombeau, que l'on conserve dans le cabinet d'antiquités de la bibliothèque nationale. Une dernière opinion est que ces pièces de l'écusson de nos rois, ne sont autre chose que le fer d'une lance que l'on appeloit *francisque*, dont se servoient les anciens Francs. (*V.* FRANCISQUE.) La pièce du milieu de ce fer étoit droite, pointue, plus large dans le milieu et tranchante des deux côtés; les deux autres, acostées vers le bas de cette principale pièce, étoient recourbées en demi-croissant adossé, le tout étoit lié par une clavette qui formoit ce que nous appelons le pié de la fleur-de-lys: ce qui a rapport à la représentation des sceaux anciens; aussi cette opinion est-elle suivie par les plus habiles dans la science du blason. On trouve, p. 419 de la Diplomatique de Dom Jean Mabillon, un sceau du roi Lothaire de l'an 972, dans lequel ce prince est représenté de front, tenant à sa main droite un long bâton, au haut duquel on voit un fer de lance avec deux crochets; ce qui ressemble grossièrement à la fleur-de-lys. L'opinion la plus vraisemblable est que la fleur-de-lys est une imitation commune de cette belle iris jaune (*iris lutea*), qui est si commune en France dans les marais et sur les bords des étangs. Lothaire, l'avant-dernier roi de la seconde race, est le premier dans le sceau duquel on trouve cette espèce de sceptre, et à qui l'on voie une couronne rayonnante en forme de bonnet, garnie de pierreries au sommet. Un sceau d'Hugues Capet le représente tenant une main de justice, ce que l'on n'avoit pas vu sur ceux de ses prédécesseurs, et un globe à la gauche: sa couronne semble être faite de ce que l'on a nommé depuis fleurs-de-lys. Sur un autre sceau du roi Robert son fils, de l'an 1030, ce prince tient dans la main droite un petit sceptre terminé par un fer de francisque, et un globe à la main gauche; sa couronne est donc à-peu-près comme celle de son père, mais elle est plus ressemblante au fer, dont est terminé son sceptre, qu'à la fleur-de-lys. Son fils, le roi Henri I, est représenté dans un sceau de 1058, comme son père, mais sur un trône, et sa couronne paroît bien mieux fleurdelysée, ou plutôt les fers semblables à celui du haut du sceptre, y sont bien mieux marqués. Son fils Philippe I, en 1068, a sur son sceptre, et sur sa couronne, des fleurs-de-lys, mais sans pied. Sur un sceau de Louis VI, dit le Gros, de l'an 1113, la couronne est fleurdelysée et perlée; de sa droite il tient un petit sceptre, surmonté d'une ancienne couronne à longues pointes; de la gauche, un long bâton, au haut duquel paroît une fleur-de-lys soutenue sur une espèce de globe. Philippe II, surnommé Auguste, est le premier roi qui ait eu pour contre-scel une seule fleur-de-lys. Le contre-scel de Louis VIII est semé de fleurs-de-lys. Ce fut sous Louis IX que les rois et les princes du sang royal commencèrent à porter les fleurs-de-lys dans leur écusson, avec différentes brisures: ils avoient avant

les armoiries de leur apanage. Quoiqu'il y ait des exemples de trois fleurs-de-lys seulement dans quelques écussons sous les règnes de Philippe III et de Philippe IV, ce ne fut pourtant que sous Charles V que cette réduction des fleurs-de-lys à trois devint un usage constant.

FLEURON, ornement de sculpture; c'est une feuille ou fleur imaginaire. On appelle aussi fleuron un petit morceau de gravure composé de quelques figures, souvent allégoriques, dont on orne le frontispice d'un livre.

FLEURTIS, est une sorte de contre-point figuré, lequel n'est point syllabique ou note sur note. C'est aussi l'assemblage des divers agrémens dont on orne un chant trop simple. Ce mot a vieilli en tous sens.

FLEUVES. *V.* Dictionnaire Mythologique au mot FLEUVES.

FLEXIBILITÉ; se dit dans les arts de la souplesse des contours d'une figure, de la manière ondoyante dont le trait est conduit, manière qui semble exprimer la mollesse des chairs.

FLORENTINE (ECOLE). *Voy.* ECOLE FLORENTINE.

FLOTTANT; se dit d'une draperie dessinée avec des plis amples et larges, et qui par des ombres et par des clairs bien ménagés, marque les parties qu'elle cache sans y paroître collée.

FLOU; vieux mot, dérivé du latin *fluidus*, qui exprime la douceur, le goût moelleux, tendre et suave qu'un peintre habile sait mettre dans son ouvrage. *Peindre flou*, c'est noyer les teintes avec légèreté, avec suavité; c'est le contraire de peindre durement et sèchement. Le mot flou, dit M. Robin, est un terme d'atelier qui est assez difficile à expliquer à ceux qui ne s'occupent pas de la pratique de l'art, et que pour cela on emploie souvent mal-à-propos. Le mérite de peindre flou est bien voisin du vice d'un coloris indéterminé, et de la mollesse du faire. Quoique le mot *flou* exprime un pinceau qui fond les couleurs et qui les noie les unes dans les autres, il n'est cependant pas synonyme de fondu. Le mot *flou* exprime l'excès du *fondu*, et il suppose une grande légèreté de couleurs sur-tout dans les ombres. Les Italiens rendent cette manière de peindre par le mot *sfumato*.

FLUTE. Le mythe de l'invention de la flûte a été rapporté dans le *Dictionnaire de Mythologie* à l'article MARSYAS. Il paroît que ce mythe de Minerve jetant la flûte, parce qu'elle défiguroit ses traits, et du joueur de flûte Marsyas vaincu par Apollon Citharœde (*Voy.* CITHARŒDE), devoit désigner en général la préférence qu'on donnoit dans de certains temps, et chez les peuplades grecques où ces traditions ont pris naissance, à la *citharœdique*, c'est-à-dire, l'art d'accompagner de sa voix les sons de la lyre, sur l'*aulétique*, c'est-à-dire, l'art de jouer de la flûte. Dans les siècles héroïques, tels qu'Homère nous les fait connoître, on n'avoit qu'un seul instrument à cordes, appelé lyre et cithare. A l'époque où la syrinx arcadienne étoit déjà connue, la véritable flûte étoit encore inconnue aux Grecs de l'Europe et de l'Ionie; mais il paroît que plusieurs siècles auparavant cet instrument à vent étoit en usage dans la Phœnicie et l'Asie supérieure, d'où il a été introduit dans la Phrygie et l'Asie mineure. Homère ne fait mention des flûtes que deux fois dans l'Iliade; dans l'Odyssée, où il n'est question que de l'Europe, il n'en parle pas du tout. L'auteur des Scholies publiées par M. de Villoison, dit expressément qu'elles n'étoient connues que des barbares, et dans un autre passage, que la flûte est d'origine phrygienne, que les Troyens se servoient de flûtes près de leurs feux de garde,

et que cet instrument n'est jamais cité comme ayant servi aux Grecs. Dans le dix-huitième chant de l'Iliade, il est dit que des jeunes gens ont dansé au son des flûtes pendant qu'on alloit chercher une fiancée. Ce passage fait voir seulement que dans les villes de l'Ionie, on dansoit dans ces fêtes au son des flûtes; mais par le Scholiaste cité il devient vraisemblable que les Ioniens ont pris leurs joueurs de flûte, parmi les Lydiens, leurs voisins, de même que les Romains les prenoient parmi les habitans de l'Etrurie. Dans la Bœotie et à Thèbes on apprit à connoître la flûte phrygienne par les orgies bacchiques, et c'est depuis ce temps sans doute que les Bœotiens devinrent si grands amateurs de l'aulétique. Dans la suite ce goût fut favorisé par les jeux pythiques, par la constitution politique de Thèbes, et par la nature elle-même, qui faisoit croître dans la Bœotie les roseaux les plus propres à en faire des flûtes. Outre la flûte simple on avoit aussi la flûte double; l'une appelée *sinistra*, c'est-à-dire *gauche*, parce qu'on la tenoit de la main gauche, servoit pour jouer le dessus, c'est ce qui la fit aussi nommer *flûte féminine*; l'autre appelée *dextra*, ou *droite*, étoit tenue de la main droite, et servoit à jouer le dessous et à accompagner l'autre; on l'appeloit aussi *flûte masculine*. La double flûte étoit principalement employée pour la musique guerrière; cela donna aux Ioniens l'occasion d'inventer un genre particulier de poésie composé alternativement d'un hexamètre et d'un pentamètre, et qui par la suite reçut le nom d'*élégie*; dans l'origine ce genre de poésie fut employé par les Ioniens et les Milésiens, sur-tout pour la composition de leurs chants guerriers, parce qu'un distique composé d'un hexamètre et d'un pentamètre étoit plus propre qu'un seul hexamètre à renfermer une sentence qui pût enflammer le courage des guerriers. Les mœurs des Ioniens s'étant relâchées de plus en plus, ces chants au lieu d'exciter à des actions héroïques dégénérèrent en encouragement à la foiblesse et à la mélancolie. Ces élégies plaintives et amoureuses, genre de poésie dont l'ionien Mimnermus fut l'inventeur, et que Philetas, Callimaque, Ovide, Catulle, Tibulle, etc. cultivèrent par la suite, étoient toujours accompagnées de la double flûte. Lorsque la poésie fut séparée de la musique, qui jusqu'alors avoit servi à la soutenir, la double flûte demeura encore l'attribut de ce genre de composition. L'aulétique n'a été admise à concourir pour les prix sacrés, que lors du renouvellement des jeux delphiques, la troisième année de la quarantième olympiade, à peine cinquante ans avant Simonides. Selon Pausanias, dans son septième livre, les Amphictyons ajoutèrent au combat de la citharœdique, depuis long-temps usité, d'autres combats qui consistoient dans l'accompagnement du chant par le son des flûtes (*aulœdie*), et dans le jeu de flûtes sans accompagnement (*aulétique*); mais ils abolirent l'aulœdie dès la seconde pythiade, parce que le son lugubre de ces sortes de chants ne convenoit pas à des fêtes telles que les jeux pythiques. Un certain Sacadas d'Argos, en jouant de la flûte seule, reçut pendant plusieurs pythiades les plus vifs applaudissemens; il en résulta que le nombre des amateurs de cet instrument augmenta de plus en plus dans les républiques de la Grèce et sur-tout à Thèbes. Lorsque vers la 61ᵉ olympiade Thespis fit à Athènes les premiers essais dramatiques réguliers, on préféra, pour accompagner les chœurs, la flûte à la lyre. Les inscriptions didascaliques, c'est-à-dire, composées en mémoire de ceux qui avoient

remporté la victoire dans ces combats musicaux, et dans lesquelles les noms des joueurs de flûte étoient également rappelés, nous font voir que la plupart de ces derniers étoient des Bœotiens et des Acarnaniens. Dans les temps reculés, il entroit dans l'éducation des jeunes Athéniens bien élevés, d'apprendre à jouer de la flûte ; mais dans les exercices publics le chant étoit regardé comme l'objet principal, et les joueurs de flûte étoient subordonnés aux poètes. Lorsque par la quantité de combats dramatiques et musicaux le jeu de la flûte devint un art particulier et difficile, auquel il falloit employer toute sa vie pour s'assurer de quelques succès et des applaudissemens d'un auditoire devenu exigeant, lorsque les joueurs de flûte enorgueillis par ces succès méprisèrent les poètes, on vit s'élever de l'indifférence et même de l'aversion pour cet art ; on l'admira et on le récompensa encore dans les grands virtuoses, mais on ne le compta plus parmi ceux qui appartenoient à l'éducation d'un Athénien cultivé, et les poètes dramatiques ainsi que les philosophes se permirent très-souvent des plaisanteries quelquefois même très-sanglantes contre les joueurs de flûte et contre leur art en général. C'est à cette époque qui coïncide avec les premières années d'Alcibiade que le mythe de Minerve jetant de dépit la flûte, et d'Apollon faisant écorcher vif Marsyas, l'inventeur de la double flûte, paroît comme un mythe national des Athéniens. (*Voy.* Dictionnaire Mythol. au mot Marsyas.) Ce mythe fut de plus en plus développé et embelli aux dépens des Thébains, dont le nom étoit devenu presque synonyme de celui de joueur de flûte, parce que le plus grand nombre de ceux-ci étoit originaire de Thèbes. Un passage de la troisième satyre de Juvénal a fait croire que les Syriens ont introduit à Rome l'usage des flûtes avec le culte de Cybèle : cependant cet instrument étoit connu des Romains long-temps avant l'arrivée du simulacre de Cybèle. Ils tiroient leurs joueurs de flûte de l'Etrurie ; et ils leur étoient tellement attachés, que sous la censure de Caius Plautius et d'Appius Claudius, celui-ci les ayant traités durement, ils se retirèrent à Tibur. Plautius parvint à les ramener ; et ce trait parut digne d'être consigné sur les médailles de la famille Plautia. Appius Claudius étoit censeur vers l'an de Rome 441, et le culte de Cybèle ne fut apporté de Pessinunte qu'en 548. Les Romains connoissoient donc la flûte plus de cent ans avant cette époque.

Parmi les joueurs de flûte célèbres dans l'antiquité, on cite entr'autres *Timotheus* de Thèbes, que l'on confond quelquefois avec un autre *Timotheus* de Milet, mort en Macédoine peu d'années avant la naissance d'Alexandre-le-Grand, et qui se distingua autant comme musicien que comme poète. Timotheus de Thèbes fut très-estimé d'Alexandre-le-Grand ; lui et plusieurs autres musiciens célèbres avoient été appelés à la cour de ce prince pour exécuter de la musique le jour de la célébration de son mariage. Un jour que ce Timotheus joua devant le roi le *nome Orthien*, Alexandre fut tellement enflammé d'une ardeur guerrière, qu'il saisit des armes. Timotheus de Thèbes eut un élève nommé *Harmonides*, qui, selon Lucien dans le Traité intitulé *Harmonides*, expira la première fois qu'il se fit entendre en public, pour avoir fait de trop grands efforts. *Antigenides* est encore cité comme un célèbre joueur de flûte ; il étoit Bœotien, et son père Satyrus s'étoit déjà distingué par le même talent. Selon Apulée, *Antigenides* avoit perfectionné le jeu

de son instrument au point qu'il savoit jouer tous les modes de la même flûte, tandis que les autres musiciens plus anciens se servoient de flûtes plus ou moins grandes à mesure de la différence des modes. *Pronomus* est cité par Pausanias comme l'inventeur d'une flûte propre à jouer les trois modes alors usités, savoir : le Dorien, le Phrygien, et le Lydien. Il est probable qu'Antigenides se sera servi de cette sorte de flûte. Pronomus étoit Thébain de naissance ; ses compatriotes lui avoient érigé une statue, que Pausanias vit encore à côté de celle d'Epaminondas. Antigenides devoit sur-tout aux bons conseils de Philoxenus d'avoir atteint tant de perfection dans le jeu de son instrument. Selon Suidas, il étoit dans sa jeunesse le joueur de flûte ordinaire de Philoxenus, et il l'accompagnoit toutes les fois que celui-ci chantoit ses poésies. Par la suite il enseigna à Alcibiade à jouer de la flûte, mais celui-ci, selon Aulus Gellius, se dégoûta bientôt de cet instrument. Selon Athénée, Antigénides joua de la flûte lors de la célébration du mariage d'Iphicrate avec la fille de Cotys, roi de Thrace. Quelle qu'ait été la réputation de ce musicien, il ne fit pas beaucoup de cas des applaudissemens du peuple, et il inspira à ses élèves la même façon de penser ; l'un d'eux ayant obtenu un jour peu de succès, malgré son habileté, Antigenides lui dit, la première fois tu joueras pour moi et pour les Muses. En fait de goût il regardoit le jugement du peuple comme si peu de chose, qu'ayant entendu un jour à une certaine distance de vifs applaudissemens donnés à un joueur de flûte, il dit : il faut que cet homme ait bien mal joué, pour recevoir de la part du peuple des marques si éclatantes de satisfaction. Parmi les inventions et les améliorations d'Antigenides, on cite surtout celle d'avoir augmenté le nombre des trous de la flûte, ce qui non-seulement accrut le nombre des sons, mais aussi probablement leur donna plus de souplesse et de variété. Théophraste dans son Histoire des plantes rapporte les soins qu'Antigenides prenoit pour se procurer les roseaux de ses flûtes dans la saison qu'il avoit reconnu être la plus favorable. Pline a cité ce passage de Théophraste dans le seizième livre de son Histoire naturelle. Ce même Antigenides fut aussi le premier qui introduisit la recherche que les joueurs de flûte mirent depuis dans leur habillement. Une bonne flûte étoit à cette époque une chose fort coûteuse. *Theodorus*, père de l'orateur Isocrate, étoit facteur de flûtes, et cet état lui avoit procuré, selon Plutarque, une fortune assez considérable pour donner à ses enfans une très-bonne éducation, et pour pouvoir salarier dans les cérémonies religieuses un chœur de chanteurs au nom de sa tribu. Selon Lucien *Isménias*, célèbre joueur de flûte de Thèbes, paya à Corinthe une flûte trois talens. Voyez sur le luxe de cet Isménias les articles GEMMES, et PIERRES GRAVÉES.

Parmi les courtisannes de la Grèce, il y en avoit plusieurs qui étoient célèbres par leur talent à jouer de la flûte ; plusieurs d'entre elles avoient coutume d'accompagner de la flûte, dans les festins donnés par de riches particuliers, les danses mimiques de quelques-unes de leurs compagnes, et amassoient ainsi une fortune considérable. Voici les noms de quelques autres musiciens et musiciennes qui se sont distingués dans l'art de jouer de la flûte. *Andron*, de Catane en Sicile, est cité par Athénée comme le premier qui, en jouant de la flûte, sut donner à son corps des attitudes et des mouvemens convenables ; — *Aristonus*, de Lacédémone, rem-

porta, selon Plutarque dans la vie de Lysandre, six fois le prix dans les jeux Pythiques; — *Antippus* ou *Antiphus* fut, selon Pollux, l'inventeur du mode lydien sur la flûte; —*Bacchis* et *Boa* sont deux joueuses de flûte, dont la première est citée par Athénée; — *Céphésius*, cité par Athénée; — *Cleodémus*; — *Connas* remporta plusieurs fois la victoire musicale dans les jeux olympiques; il dépensa toute sa fortune, et mourut dans la plus grande détresse; —*Diodorus*, musicien favori de Néron, augmenta le nombre des trous de la flûte; — *Dionysiodorus*, cité par Pline, vivoit du temps d'Alexandre-le-Grand; il étoit l'émule d'Isménias; — *Diophantus* fut un des joueurs de flûte appelés pour embellir par leur talent la cérémonie du mariage d'Alexandre-le-Grand; — *Dorion* est cité par Athénée et par Plutarque, comme un joueur de flûte distingué; Athénée nous a conservé plusieurs de ses bons mots; — *Eucerus*, joueur de flûte d'Alexandrie; selon Tacite, il étoit l'amant favorisé d'Octavie, et Néron le renvoya pour cette raison; —*Evius* de Chalcis en Eubée, est cité par Plutarque; il joua de la flûte à la cérémonie du mariage d'Alexandre-le-Grand; — *Galathée*, joueuse de flûte et maîtresse de Denys; Philoxène se permit auprès d'elle trop de libertés, Denys le fit mettre en prison; ce fut là qu'il composa sa fable du Cyclope, où il représenta Denys comme Polyphème, la joueuse de flûte comme Galathée, et lui-même comme Ulysse; — *Glaucé*, joueuse de flûte du roi Ptolémée Philadelphe; elle est citée par Pline, Ælien et Plutarque; —*Hermippus* fut, selon Athénée, appelé de la Grèce à Rome par le préteur Lucius Anitius, pour jouer de la flûte pendant son triomphe; — *Hippomachus* voyant un jour qu'un de ses élèves les moins habiles étoit très-applaudi par le peuple, le frappa de son bâton, selon Ælien, et dit que ces applaudissemens étoient la preuve la plus convaincante qu'il avoit mal joué; — *Lamia*, athénienne, une des plus célèbres joueuses de flûte de l'antiquité, qui se distinguoit autant par sa beauté que par son esprit et son habileté. Athénée et Plutarque en font les plus grands éloges. Ayant fait un voyage à Alexandrie pour entendre les habiles joueurs de flûte qui vivoient dans cette ville, elle se fit connoître à la cour de *Ptolémée Soter*, parmi la suite duquel elle assista à un combat naval que ce prince livra à *Démétrius*; elle devint ainsi l'esclave de ce dernier, et finit par être sa maîtresse, et par avoir sur lui la plus grande influence, ce qui la mit en état d'être fort utile à sa patrie. Les Athéniens, par reconnoissance, lui élevèrent un temple sous le nom de *Vénus Lamia*; — *Nemeada* est citée par Athénée comme joueuse de flûte; — *Nicarchus*, contre lequel Lysias a composé un discours, étoit originaire d'Athènes; — *Nicomachus*, qu'il ne faut pas confondre avec des auteurs du même nom, est cité comme ayant possédé beaucoup de pierres précieuses; — *Olympiodorus*, dont il a été question plus haut, avoit, selon quelques auteurs, enseigné à Epaminondas à jouer de la flûte; selon Athénée, *Orthagoras* lui montra aussi à jouer de cet instrument; —*Philiscus* ou *Philistus* de Milet en Ionie, se distingua comme joueur de flûte, il profita aussi des leçons d'Isocrate dans l'art de l'éloquence, — *Satyrus*, père et maître d'*Antigenides*, a déjà été cité plus haut; — *Scopinus* ou *Scopelinus* de Thèbes, père de Pindare, se distingua par son habileté à jouer de la flûte; — *Secrites*, de la Numidie, inventa, selon Athénée, une nouvelle sorte de flûtes, appelées *lybiques*, et créa un nome à l'honneur

de Cybèle ; — *Sostratus ;* — *Stratonicus*, célèbre joueur de flûte à la cour de Ptolémée XII ; — *Telephanes*, de Samos, vivoit du temps de Philippe et d'Alexandre ; il mourut à Mégare, où Cléopâtre lui fit élever un monument funèbre avec une inscription très-honorable ; selon Plutarque, il ne se servoit point d'anche ou d'embouchure pour jouer de la flûte ; — *Télésias ;* — *Téléeilla* est citée par Athénée ; — *Xenophantus ;* on rapporte de lui qu'en jouant de la flûte, il savoit, ainsi que Timothéus et Antigenides, inspirer à Alexandre une fureur guerrière ; Diogène Laërce dit : qu'il auroit mieux valu savoir l'appaiser par les sons de cet instrument ; — *Xutus*, joueur de flûte étoit estimé d'Antoine.

On distingue aujourd'hui plusieurs sortes de flûte. La flûte à six trous ne diffère du flageolet, qu'en ce que tous ses trous sont sur une même ligne, et que le flageolet en a deux en dessous et quatre placés parallèlement. La *flûte d'Angleterre*, appelée autrefois *flûte douce*, a huit trous, et s'embouche par le trou d'en-haut comme le flageolet.

La *flûte allemande* ou *traversière*, appelée ainsi parce qu'elle s'embouche en travers, étoit aussi connue des anciens, qui la désignoient par le mot *plagiaulos ;* Jules-César Scaliger, dans sa *Poétique*, a donné la véritable explication de ce mot ; malgré cela, beaucoup d'antiquaires se sont trompés à cet égard en croyant que c'étoit une flûte recourbée seulement en haut, et non pas ce que nous nommons flûte traversière. L'abbé Barthelemy, dans sa savante explication de la Mosaïque de Palestrine, a très-bien établi la différence entre la flûte droite et la flûte traversière qui étoit connue des anciens, ainsi que le prouvent les passages des auteurs qu'il a cités. Un bas-relief qui représente des génies bacchiques, et que M. Visconti a publié dans le cinquième volume du musée Pio-Clementin, nous en offre une preuve incontestable, en ce que le dernier de ces génies à droite joue d'une flûte traversière. Coustou n'a donc pas eu tort de donner à sa jolie statue qui représente un Faune jouant de la flûte, qui est aux Tuileries, une flûte traversière.

La flûte traversière s'appelle aussi *flûte allemande ;* elle est composée de huit trous qui se trouvent parallèles sur une même ligne. La flûte traversière est celle qui domine aujourd'hui dans les concerts, pour jouer des dessus avec les violons et pour accompagner la voix. La difficulté de cet instrument vient principalement de celle qu'on trouve à disposer les lèvres comme il faut sur le premier trou qui sert de lumière. On se servoit autrefois de basse de flûte à bec et de basse de flûte traversière. La première étoit d'une octave plus bas que la flûte à bec appelée taille. La seconde formoit la quinte au-dessous de la flûte traversière. Ces instrumens ont été négligés parce qu'ils sont trop sourds.

LABORDE et KŒCKER, dans le premier volume de leur *Histoire de la Musique*, ont donné la figure de différentes sortes de flûte ; on en trouve aussi des figures dans l'*art du luthier* et dans les planches de l'Encyclopédie. Quant à l'art de jouer de la flûte, il faut consulter l'ouvrage de FRANCŒUR, neveu, *sur les Instrumens à vent.* *Voy.* BASSE DE FLUTE, et pour la *flûte du tambourin V.* GALOUBET.

FOIBLE ; dans les arts, ce mot se dit d'un ouvrage fait par un habile homme, mais qu'il n'a pas fini aussi bien qu'il étoit capable de le faire. Ce n'est qu'en parlant de l'effet et de la couleur d'un tableau, qu'on prend ordinairement ce mot dans un sens absolu. Un *tableau est foible*, lorsque la couleur en est peu piquante,

que l'effet n'en est pas vigoureux. Si l'on veut parler de quelqu'autre sorte de foiblesse, on doit la spécifier et dire, ce tableau est *foible de dessin*, *foible de composition*, *foible d'expression*. Un tableau *foible d'effet* peut être écrasé par un ouvrage inférieur, mais plus vigoureux.

Foibles. *Voy.* Temps.

Foiblesse ; ce défaut dans l'exécution des ouvrages d'art, peut venir de l'inexpérience ou de la vieillesse.

Foire ; ce mot, dérivé de Forum (*Voyez* ce mot.), désigne une place consacrée au commerce de différentes marchandises pendant un temps déterminé de l'année et ordinairement à une époque fixe ; les boutiques des marchands forains ne sont ordinairement que des baraques en bois, mais quelquefois ces boutiques sont alignées, et reçoivent des décorations qui font alors appartenir la disposition des foires à l'architecture. Les boutiques sont placées circulairement ou en carré pour former une place publique, comme elles étoient autrefois à la place Louis xv, et comme elles le sont aujourd'hui à l'exposition des objets d'industrie au Louvre ; d'autres fois elles forment des rues, comme aux anciennes foires Saint-Germain et Saint-Laurent ; chaque boutique a l'étendue convenable au commerce qui s'y fait, le devant est ordinairement orné d'une façade qui est par-tout la même, et qui plaît par sa symétrie et sa régularité.

Folie d'Espagne, danse d'une seule personne, et du genre sérieux; elle n'est plus en usage sur le théâtre que dans les pièces dont le sujet est espagnol. La mesure de la musique est à trois quarts ; elle est très-simple et harmonieuse, dégagée de toute dissonance, et plaît par cette raison aux oreilles les moins exercées. Elle est composée de deux parties, chacune de huit mesures, qu'on répète ensuite avec des variations. On a composé beaucoup de ces variations des Folies d'Espagne pour différentes sortes d'instrumens, et ce sont des sujets d'étude par les difficultés progressives que leur exécution présente.

Fond, ce terme a plusieurs acceptions; on appelle ainsi la matière sur laquelle on fait un tableau; on dit en architecture un fond de mur, de plâtre, de cuivre, de bois, de marbre, etc. On nomme aussi *fond*, l'apprêt ou l'enduit imprimé sur ces matières ; on dit en ce sens un fond à l'huile, un fond à la colle, un fond blanc, gris, rouge, etc. *Fond* pour la peinture propre au théâtre se dit quelquefois de la toile qui borne la scène et termine les coulisses. Relativement à l'art de peindre, dit Sulzer, on peut examiner le fond du tableau sous le rapport de l'invention dans les compositions pittoresques et poétiques, dans le coloris, dans l'effet, dans l'exécution, et même dans l'expression. Quel que soit le sujet que le peintre doit représenter, le fond de son tableau peut toujours contribuer à lui donner le caractère le plus convenable ; et le choix du fond peut faire reconnoître l'artiste doué d'un bon jugement. Celui-ci aura soin de faire ses fonds propres à ses acteurs avec autant d'exactitude et plus de recherche qu'on n'en met communément sur le théâtre. Le fond n'est pas seulement ce qui se voit derrière les figures, ni le dernier plan de la composition, souvent il entrecoupe la scène et la devance, il anime le sujet, lui donne du repos, et en indique les plans.

Les objets se distinguent les uns des autres par l'opposition des nuances claires et obscures. Lorsqu'on voit un flocon de neige dans l'air, de sorte que le ciel blanchâtre lui sert de fond, il paroît d'une teinte sombre ; il nous semble d'autant

plus blanc, que nous le voyons sur un fond d'une couleur plus sombre; une branche d'arbre, examinée avec soin, se détache souvent dans un court espace plusieurs fois, alternativement en brun et en clair sur le fond; ce sont ces variétés qui prêtent leur secours au peintre, lorsqu'il veut chercher dans les oppositions des ressources pour l'harmonie. En examinant ce jeu des couleurs causé par les fonds, l'artiste reconnoîtra qu'il peut à son gré distinguer plus ou moins les objets par des combinaisons d'oppositions dont il peut absolument disposer. Il trouvera aussi, pour rendre son coloris plus brillant, que certaines couleurs le détruisent, tandis que d'autres le font valoir. L'incarnat devient pâle sur un fond rouge, le rouge pâle paroît vif et ardent sur un fond jaune. La nature des fonds étant le plus souvent à la volonté de l'artiste, il est autorisé à donner aux objets de ses premiers plans et aux draperies de ses figures principales les fonds qui doivent leur être le plus favorables. Lorsqu'on entend par *fond* les derniers plans d'une composition, les différentes modifications qu'on ajoute ordinairement à ce terme indiquent ce que l'artiste doit observer. On dit d'un tableau de paysage qui représente un site très-étendu, dans lequel on remarque une dégradation de plans insensible et multipliée, que son fond est *vague*. L'artiste qui peint l'étendue des mers, doit, par un fond *aérien*, faire sentir cette immensité de lieu, dont la distance n'est pas désignée par des objets successifs. Un fond *agréable* est celui qui nous offre l'image d'un lieu où nous souhaiterions nous trouver; un fond devient *piquant* par le choix de la couleur du ciel et de l'instant du jour; il est *frais*, s'il représente le ton de l'air au matin; il est *chaud*, si la couleur du soleil lui donne une couleur ardente; le fond *pittoresque* est celui dans lequel un choix ingénieux rassemble des objets favorables au peintre et agréables au spectateur. Dans certains sujets d'histoires, il faut des *fonds riches*. Ce choix convient à une partie des actions tirées de la Mythologie, aux sujets asiatiques, aux triomphes, aux fêtes. La simplicité, l'austérité même convient aux fonds des tableaux qui représentent les objets du culte des chrétiens, ou des objets pathétiques.

La règle principale de la théorie des fonds, est que ceux-ci doivent toujours être convenables au sujet que l'on traite; la composition du fond doit contraster avec les figures et les mettre en valeur. Souvent le fond détermine l'effet général de la scène. Le fond qui sert aux masses, sert encore dans les détails à faire valoir les figures. Les variétés d'effets que produisent les nuages, les teintes de l'architecture, les divers tons des arbres, formeront des moyens de faire saillir les objets, d'augmenter ou de diminuer leur valeur, suivant le choix qu'on fera de leur couleur et de leur degré de lumière. Le fond fait encore valoir les objets, en présentant des masses ombrées au-dessus, ou à côté des masses claires, et réciproquement des masses claires devant ou au-dessus des masses ombrées, de manière que l'œil ne trouve point de grandes lignes brunes ou lumineuses qui traversent, dans quelque sens que ce soit, toute l'étendue du tableau.

Les gens peu instruits regardent le fond d'un portrait comme très-facile, sur-tout dans un buste; mais ils ne pensent pas au brillant, à la saillie, au mouvement qu'acquiert une tête peinte par un homme habile lorsqu'il lui a donné le fond qui lui convient. On a souvent agité la question de savoir si l'on peut raisonnablement faire exécuter le fond de son tableau par une main étran-

gère. On peut dire à cet égard que si l'artiste choisi pour faire le fond d'un tableau d'histoire lui donne une teinte arbitraire, et l'exécute d'une manière opposée à celle des figures, il vaudroit sans doute mieux que ce fond fût médiocrement fait par l'auteur du tableau; mais on a des exemples que des fonds d'architecture ou de paysage ont été faits par d'autres artistes, mais d'une teinte analogue à l'ouvrage, et qui est tellement en harmonie avec lui, qu'il faut avoir des yeux bien exercés pour appercevoir la différence de la main.

L'art des beaux fonds n'a pas toujours été celui des plus grands maîtres, parce que les peintres les plus purs, les plus occupés de l'excellence des formes, ne sont pas ceux qui ont le mieux entendu le pittoresque. On voit peu de beaux fonds de Michel-Ange, du Dominiquin et même de Raphaël. Berrettini de Cortone, Luca Giordano, Rubens, Jouvenet, sont dans cette partie des modèles.

On trouve d'excellentes observations sur le contraste des couleurs et sur l'influence de la couleur du fond sur l'effet de l'ensemble dans le *cent trente-septième chapitre de l'ouvrage* de Léonard de Vinci, et dans les quatrième et huitième chapitres du quatrième livre du *grand Livre des Peintres* de Lairesse.

Fondamental. Le *son fondamental* est celui qui sert de fondement à l'accord ou au ton. On appelle *basse fondamentale* celle qui sert de fondement à l'harmonie. L'*accord fondamental* est celui dont la basse est fondamentale, et dont les sons suivent l'ordre de leur génération; mais comme cet ordre écarte extrêmement les parties, on les rapproche par des combinaisons ou des renversemens, et pourvu que la basse reste la même, l'accord ne laisse pas pour cela de porter le nom de fondamental.

Fondamento; terme de musique italienne. C'est, en général, toute partie qui sert de basse; mais spécialement la basse continue, qui est comme le fondement de toute l'harmonie.

Fondateur; plusieurs villes de l'antiquité se vantoient d'avoir été fondées par des divinités. Minerve, Neptune, Apollon et Hercule étoient les divinités à qui on attribuoit le plus grand nombre de fondations de villes. D'autres villes se contentoient d'avoir pour fondateur un héros ou quelqu'homme célèbre, auquel elles rendoient un certain culte. Les noms des fondateurs des villes sont souvent rappelés sur leurs médailles. Les colonies ne reconnoissent pas toujours pour fondateur celui qui les a véritablement fondées, mais quelquefois celui qui a fondé leur métropole. C'est ainsi que Callatia dans la Mœsie inférieure, et Priène en Ionie, nomment sur leurs médailles Hercule comme leur fondateur; parce que Callatia fut bâtie par les Héraclides d'Ionie, et que Priène fut fondée par Philotas, originaire de Bœotie, où Hercule étoit principalement adoré. Nous voyons, par les médailles et par plusieurs autres monumens, que la même ville reconnoissoit quelquefois plusieurs fondateurs. C'est ainsi que Cyzique nomme sur ses monumens comme fondateurs Hercule et le héros Cyzicus; et Aristide, dans son éloge de Cyzique, nomme encore Apollon comme fondateur de cette ville. Souvent une ville pouvoit dire en effet qu'elle avoit plusieurs fondateurs, lorsqu'après quelque grand désastre un prince l'avoit rétablie, ou qu'il l'avoit agrandie considérablement, etc. C'est ainsi que Smyrne reconnoissoit trois fondateurs, Pélops, Thésée et Alexandre-le-Grand; et lorsqu'Hadrien eut fait de la ville d'Athènes l'objet de ses largesses, les Athéniens le reconnurent également comme fon-

dateur de leur ville, et firent graver sur un arc qu'on voit encore, d'un côté : *C'est Athènes, jadis la ville de Thésée ;* de l'autre : *Là au contraire est la ville d'Hadrien, et non plus de Thésée.* C'est ainsi que Silius Italicus donne à Marcellus le nom de fondateur de Syracuse, parce qu'il empêcha cette ville d'être pillée par l'armée qui s'en étoit emparée; et Procope donne à Justinien le nom de fondateur de l'Empire, à cause du grand nombre de constructions qu'il avoit ordonnées dans ses différentes contrées. Les Grecs désignoient sur leurs médailles le fondateur d'une ville par trois noms différens, *archegetès* ou *archagetas*, *oikistas*, et le plus souvent *ktistès ;* sur les médailles latines, on employoit le plus souvent le mot *conditor ;* on trouve sur une très-rare médaille de Corinthe, celui de *fundator ;* et *deducc*, sur la médaille d'une colonie dont le nom est effacé, et qui a été publiée par Pellerin. Spanheim et Eckhel ont donné des listes de fondateurs de villes, dont le nom se trouve indiqué sur les médailles ; tels sont, entr'autres, *Auguste*, sur celles de Clazomènes, d'Ephèse, de Téos en Ionie, de Nicopolis en Epire ; *Byzas*, sur celles de Byzance ; *Cyzicus*, sur celles de Cyzique en Mysie ; *Hadrien*, sur celles d'Argos et d'Ælia Capitolina ; *Hercule*, sur celles de Callatia dans la Mœsie inférieure, de Cyzicus en Mysie, de Nicæa en Bithynie, de Périnthe en Thrace, de Priène en Ionie, etc. etc. ; *Mercure*, sur celles d'Amasea ; *Ménestheus*, sur celles d'Elea en Æolie ; *Pergamus*, sur celles de Pergame en Mysie ; *Taras*, sur celles de Tarente en Calabre ; *Tomus*, sur celles de Tomi en Mœsie, etc. etc.

Fondation ; ce terme doit s'entendre du commencement des travaux d'un bâtiment, et non pas d'un édifice achevé. On dit, par exemple : on travaille à faire les fondations de tel bâtiment, les fondations de tel bâtiment sont fort avancées ; mais on doit dire : les fondemens de tel bâtiment sont bons, sont très-profonds.

Fondement ; c'est la partie d'un bâtiment qui est au-dessous d'un rez-de-chaussée : elle est enfermée dans la terre, et porte tout ce qui est hors de terre. Il y a différentes sortes de fondemens, relativement à la nature du sol où on les établit, et relativement à la manière dont on les construit. Les anciens ont observé à-peu-près les mêmes règles que les modernes relativement aux fondemens des édifices. Lorsqu'on bâtissoit sur un roc, on se contentoit d'y creuser à un ou deux pieds de profondeur, pour y jeter les fondemens. Dans un bon sol, on creusoit jusqu'à ce qu'on fût parvenu à des couches argileuses ou à quelque terrein solide, et on proportionnoit les fondemens à la grandeur et à la pesanteur de l'édifice à construire. Ordinairement on leur donnoit la cinquième ou la sixième partie de la hauteur de l'édifice au-dessus de la surface du sol. Dans un terrein marécageux, on enfonçoit des pilotis sur lesquels on construisoit les fondemens. Quand les fondemens devoient être construits dans l'eau même, on entouroit l'endroit d'une digue, et au moyen de certaines machines, on évacuoit l'eau, pour pouvoir bâtir à sec. On donnoit aux murs des fondemens, de chaque côté, à-peu-près un demi-pied plus de largeur qu'aux murs qu'on élevoit par-dessus. Les fondemens étoient composés de grandes pierres, liées avec du mortier. En dehors de ces murs de fondement, on élevoit des contre-forts, pour opposer une résistance convenable à la pression exercée par la terre enfermée par les murs. Du côté intérieur de ceux-ci, on construisoit aussi d'autres

murs liés aux murs principaux, et qui en sortoient comme les dents d'une scie. Les angles étoient liés par des murs en diagonale. Pour construire les fondemens, les Romains employoient communément la pouzzolane. On la mêloit avec de la chaux, et on la jetoit dans la fosse creusée pour recevoir les fondemens. Par-dessus on plaçoit une rangée de pierres, ensuite de la pouzzolane mêlée de chaux, et on continuoit ainsi alternativement, jusqu'à ce que les murs des fondemens eussent la hauteur nécessaire. Avant de continuer la construction, on laissoit aux fondemens le temps de se poser, afin que l'édifice ne fléchît point.

Fondre *les couleurs*, signifie les unir les unes avec les autres, de manière que cette union, agréable à l'œil, s'accomplisse comme insensiblement. Cette opération, par laquelle on mêle ensemble les parties de deux couleurs qui se touchent, se fait en promenant doucement la brosse de l'une à l'autre, jusqu'à ce qu'elles n'offrent aux extrémités où elles s'avoisinent, rien qui blesse la vue en altérant l'harmonie. La dégradation de la lumière, l'interposition de l'air, et sur-tout les reflets, opèrent à nos yeux cette fonte dans la nature colorée. Dans chaque objet, il n'y a toujours qu'un seul point qui se trouve directement frappé de la lumière, et qui présente sa couleur, en quelque sorte, pure et dans tout son éclat. Les autres points, en s'éloignant de celui-ci, perdent de proche en proche des degrés imperceptibles de cette pureté et de cet éclat de la couleur locale; mais les parties de cet objet coloré éprouvent en approchant d'un autre dont la couleur est différente, un mélange qu'occasionnent les rejaillissemens mutuels des rayons colorés qui se font par l'effet de l'incidence rapide et continuelle de la lumière. Cette union des couleurs dans la nature s'opère donc avec une dégradation et des mélanges si insensibles et si doux, qu'il semble que toutes les teintes, tous les passages soient fondus et amalgamés ensemble. C'est cette dégradation insensible que le peintre doit imiter par les moyens que lui offre l'art.

Fontaine; c'est un endroit préparé par la nature ou par l'art, dans lequel l'eau d'une ou de plusieurs sources se réunit pour servir aux besoins de l'homme. Quelquefois on désigne par le mot *fontaine*, un édifice destiné à recevoir et à distribuer l'eau qui y est conduite naturellement ou artificiellement. Les fontaines étoient un des ornemens dont les villes grecques avoient soin d'embellir leurs différens quartiers. On leur donnoit un extérieur agréable, afin d'être en harmonie avec les belles statues et les beaux édifices publics dont chaque ville étoit décorée. Chaque ville avoit au moins une fontaine célèbre, consacrée à quelque divinité, ou bien désignée par le nom de son fondateur, ou par celui de l'endroit où elle étoit située, ou par un nom qui rappeloit un événement qui y avoit eu lieu. Pausanias, qui regarde les fontaines comme un objet essentiel pour une ville, et qui les met au niveau des édifices publics qui les caractérisent, fait très-souvent mention des fontaines établies dans les principales cités de la Grèce, et rapporte à cette occasion leur origine et les propriétés qu'on leur attribue. Voici quelques-unes des plus célèbres de celles qu'il cite. Dans la ville de Mégare, il y avoit une fontaine établie par Théagènes, et très-remarquable par sa grandeur et sa magnificence. La fontaine *Pirène*, à Corinthe, avoit une enceinte de marbre blanc: on y avoit pratiqué différentes petites grottes, d'où l'eau sortoit pour se jeter dans le grand bassin. Une autre

fontaine à Corinthe, appelée *Lerna*, étoit entourée d'un portique sous lequel on avoit pratiqué des siéges pour les personnes qui, dans les grandes chaleurs, y venoient respirer l'air rafraichi par la proximité de l'eau. Dans le bois sacré d'Æsculape à Epidaure, il y avoit une fontaine que Pausanias cite comme remarquable par ses beaux ornemens, dont cependant il ne donne pas la description. A Messène, il y avoit deux fontaines principales ; l'une appelée Arsinoé, l'autre Clepsydra : près de Coroné, ville du territoire de Messène, il y avoit une fontaine dont l'eau jaillissoit du creux d'un vieux platane. Pausanias cite encore comme remarquables les fontaines suivantes : *Alitæa*, dans le territoire d'Ephèse ; *Biblis*, dans celui de Milet ; *Callirhoé*, à Calydon : la fontaine qui fournissoit l'eau à la ville d'Orchomenus ; celle située devant le temple de Cérès à Patræ, et auprès de laquelle il y avoit un oracle pour les malades, etc. Il y avoit aussi des fontaines auprès de quelques temples, entr'autres, dans celui d'Erechthée à Athènes, dans celui de Neptune Hippios ou Equestre près de Mantinée, etc. etc.

Les fontaines les plus estimées, quant à l'architecture et à la sculpture, sont, à Paris, celle des Innocens, celle de la rue de Grenelle, et celle de Desaix qui vient d'être établie sur la place Thionville. Lorsque le canal de l'Ourcq sera achevé, il est à présumer que le nombre des fontaines de la ville de Paris sera considérablement augmenté, et que plusieurs grandes places autrefois décorées de monumens qui ont été détruits dans le courant de la révolution, seront ornées de fontaines publiques.

On donne encore le nom de *fontaine* à un ouvrage composé d'architecture et de sculpture, servant à l'embellissement des jardins, qui, ayant des formes et des situations différentes, reçoit aussi différentes dénominations. On appelle *fontaine à bassin*, celle qui n'a qu'un simple bassin rond, ovale, ou de toute autre figure, au milieu duquel est un jet : tels sont, à Paris, ceux du Jardin des Tuileries ; à Versailles, celui de l'Orangerie ; à Saint-Cloud, celui qu'on nomme le grand jet : au milieu du bassin, on place quelquefois une figure, ou un groupe de figures ou d'animaux qui jettent de l'eau, comme sont, à Versailles, les bassins des quatre saisons, celui du Char de Neptune, etc. On nomme *fontaine à coupe*, celle qui, outre son bassin, a dans son milieu une coupe portée sur une tige, un piédestal, ou un groupe, au centre de laquelle est un jet qui s'élance en l'air, et dont l'eau, en retombant, forme une nappe autour : telle est celle du grand bassin des Tuileries. La *fontaine en arcade*, est celle dont le bassin et le jet sont à-plomb, sous une arcade à jour : telles sont à Rome la fontaine de la villa Pamfili ; à Versailles, celles de la colonnade et de l'arc de triomphe d'eau. La *fontaine en buffet*, est celle dont le bassin est élevé à hauteur d'appui, et où le principal jet du centre et ceux des figures ou des animaux tombent en s'entrelaçant dans le bassin : telles sont celles qui sont aux côtés de l'arc de triomphe d'eau à Versailles, et au bout du grand parterre, en face du château. La *fontaine en niche*, est celle qui est située dans un renfoncement circulaire, et qui a un jet formant plusieurs nappes sur plusieurs coupes plus grandes les unes que les autres, dont l'eau retombe dans le bassin ; telles sont celles de la villa Aldobrandine à Frascati, et celles du Trianon à Versailles. La *fontaine en pyramide*, est celle qui est formée de différens bassins ou coupes placées les unes au-dessus des autres, en diminuant,

dont l'eau en retombant, fait des nappes qui, augmentant en étendue, forment la pyramide : telle est celle qui est à la tête de la cascade de Versailles. La *fontaine en portique*, est celle qui est formée en arc de triomphe, à trois ou cinq arcades : telles que celles de Termini et du Mont Janicule à Rome ; mais ce sont plutôt des châteaux d'eaux ou des réservoirs que des fontaines. La *fontaine en grotte*, est celle qui est renfermée comme dans un antre, et dont la décoration représente une grotte : telles sont celles du Jardin de Belvedere au Vatican, et de la Villa Borghese à Rome. La *fontaine en demi-lune*, est celle dont le plan est un demi-cercle décoré d'arcades, de niches, etc. telle est la fontaine médicinale, près de Rome. La *fontaine couverte* renferme un réservoir, ou bassin de distribution : telles sont celles de Paris. On appelle *fontaine découverte*, toute fontaine jaillissante, et qui sert à l'ornement des jardins. *Fontaine isolée*, celle qui est au milieu d'une place publique, d'un carrefour de jardin. *Fontaine adossée*, celle qui est construite le long d'un mur de face ou de terrasse, qui est attachée à quelqu'avant-corps ou arrière-corps. *Fontaine d'encoignure*, celle qui est construite en plan coupé, à l'encoignure de deux rues : telles sont, à Paris, celle de la rue aux Ours, celle de la rue du Chaume au Marais, et celle de la rue de la Loi. *Fontaine en renfoncement*, celle qui est en arrière de l'alignement des autres bâtimens d'une rue : telle est celle de la rue de Grenelle, faubourg Saint-Germain, qui est estimée pour sa sculpture. La *fontaine en source*, est celle qui sort avec impétuosité de l'ouverture d'un mur, ou d'une pierre, sans aucune décoration. La *fontaine jaillissante*, celle dont l'eau jaillit et s'élève par un ou plusieurs jets, et retombe en pluie. La *fontaine rustique*, celle qui est décorée de rocailles, glaçons, pétrifications, coquillages, de bossages rustiques, etc. Telle est celle du Jardin du Palais du Luxembourg à Paris, et celle des Jardins de Fontainebleau. La *fontaine statuaire*, est celle qui est décorée d'une ou de plusieurs statues, comme celle de Latone dans les Jardins de Versailles ; quelquefois ces statues jettent de l'eau par différentes parties du corps, ou par les instrumens qu'elles tiennent. La *fontaine satyrique*, est celle qui est décorée en grotte rustique, avec des termes, des mascarons, des faunes, des satyres, etc. La *fontaine de feu* est, en artifice, une imitation des fontaines d'eau, qui s'exécute en plaçant des fusées, de la même manière que sont arrangés les tuyaux de plomb qui font jaillir les eaux dans les différentes fontaines.

L'eau des sources de Paris n'étant pas de bonne qualité, on a eu recours, soit aux sources des environs, dont l'eau y est conduite par des aqueducs, tels que celui d'Arcueil, soit à l'eau de la Seine qu'on distribue dans les fontaines de Paris, au moyen des pompes à feu de Chaillot et du Gros-Caillou, et au moyen des grandes pompes aspirantes et foulantes du pont Notre-Dame et de la Samaritaine.

Quant à la recherche des sources qu'on destine à l'entretien des fontaines, on a observé que, dans un terrein gras ou sablonneux, les filets d'eau sont rares et fort petits, qu'ils sont à peu de profondeur, et qu'ils n'ont pas le goût agréable. L'eau est meilleure dans une terre noire, ou mêlée de beaucoup de gravier ; la meilleure eau est celle qui jaillit au pied d'une montagne et parmi les rochers ; l'eau la plus malsaine est celle qu'on trouve dans les contrées basses et marécageuses. Le côté de l'occident et celui du midi fournissent les sources les plus abondantes. On emploie différens moyens

pour connoître les endroits où sont cachées des sources; leur *site*, la proximité des montagnes ou d'une rivière, peuvent fournir un premier indice ; d'autres se tirent des différentes *couches du terrein*, dont les unes, qui sont serrées, retiennent l'eau ; d'autres la laissent filtrer facilement : l'abondance, dans un sol d'ailleurs sec, des arbres et des plantes, qui ne prospèrent qu'auprès de l'eau, font toujours présumer l'existence de quelque source; les vapeurs aqueuses qu'on voit *s'élever* avant le lever du soleil, par un temps serein et sec, sur-tout lorsque le temps va changer, indiquent aussi la présence d'une source. Lorsque ces vapeurs ne peuvent s'appercevoir par les yeux seuls, on a différens procédés pour les reconnoître ; nous citerons sur-tout celui qui a donné lieu aux supercheries de la *baguette divinatoire*. Ce procédé consiste à faire une baguette composée de deux sortes de bois différens, dont l'un, tel que l'aulne, attire facilement l'humidité. On établit cette baguette horizontalement, en équilibre au-dessus de la place où l'on présume qu'il y a une source. Lorsqu'il en existe en effet, la partie poreuse de la baguette s'imprégne des vapeurs, devient plus pesante que l'autre, et penche vers la terre. Du sel de tartre ou de la laine, placés dans la terre à l'endroit où la source est supposée, et dans une saison très-sèche, indiquent également son existence par l'humidité qui s'attache à ces substances. Tous ces procédés cependant demandent beaucoup de précautions ; souvent un terrein contient des sources, et les vapeurs aqueuses ne peuvent pas s'élever, parce qu'une forte couche de terre grasse les retient.

Le nom de Fontaines est encore donné à Paris, à des vases dont on se sert pour faire filtrer l'eau de la Seine, parce que souvent elle est fort trouble. On a des fontaines de pierre filtrante, des fontaines sablées, et depuis quelque temps les fontaines filtrantes de MM. Smith et Cuchet ; dans les premières, l'eau suinte à travers une pierre poreuse ; dans les secondes, elle est filtrée par une couche de sable ; dans ces dernières, on a profité des procédés indiqués depuis long-temps par Lowitz, et basés sur la propriété du charbon de purifier l'eau corrompue, de sorte que ces dernières fontaines ont l'avantage de clarifier et de purifier l'eau qu'elles filtrent. On leur a donné différentes formes. Quelques-unes sont de couleur rouge, peintes comme les vases grecs, et peuvent se placer dans les appartemens.

Fontainier. C'est le nom qu'on donne à celui qui a soin des fontaines et des eaux, qui ouvre et ferme les robinets suivant le besoin, qui entretient et répare les tuyaux de conduite et les ajutages, soit pour l'utilité publique, soit pour l'agrément des maisons de plaisance.

Fonte en bronze. Le mot *fonte* et celui de *fondre* appartiennent à l'art du statuaire, lorsque les modèles de cet artiste doivent être exécutés en bronze. Pline, dans son trente-quatrième livre, nous a fait connoître les plus belles compositions de bronze employées par les anciens, et leurs différens mélanges ; mais il ne nous a pas transmis leurs procédés pour la fonte des statues. (*V.* Bronze.) Selon l'opinion de Winckelmann, les statues et les bustes de bronze d'Herculanum sont, pour la plupart, médiocres, ou mauvais, et montrent que les anciens artistes n'étoient pas aussi habiles à travailler le métal que le marbre. La statue d'Apollon Amycléen offroit sans doute le plus ancien exemple d'une fonte en bronze ; mais tellement grossière, que le tronc ressembloit à une colonne, à laquelle il paroît qu'on a soudé une tête et des extrémités. On ne savoit pas encore

fondre une statue complète. Communément on attribue la première fonte en bronze à Rhœcus et Théodore, qui, selon Pausanias, étoient contemporains de Cyrus et de Crœsus. Ce même auteur, en parlant d'une statue de Jupiter Hypatos à Sparte, exécutée par Léarque, élève de Dipœnos et de Scyllis, les plus anciens et les plus célèbres statuaires dont il soit fait mention, dit qu'elle étoit composée de plusieurs pièces si bien assemblées, si bien jointes ensemble avec des clous, qu'elles formoient un tout solide. Les statues de bronze d'Herculanum sont, selon Winckelmann, faites ainsi de pièces rapportées ; quoiqu'on ne puisse plus en appercevoir les soudures depuis qu'elles ont été restaurées.

Force, se dit de l'effet et de la couleur. Un tableau a de la force, s'il est coloré de manière que son effet reste encore vigoureux, lors même qu'on le réduit au simple clair-obscur. La force peut être due au ton auquel le tableau est poussé ; elle peut être due à la distribution des masses opposées entr'elles. La force est ce qui fait sur-tout remarquer un tableau du grand nombre de spectateurs. La force de la touche ne consiste pas dans son apparence très-prononcée ; mais il faut qu'elle soit prononcée, sur-tout dans sa juste place. Le coloris n'est pas *fort*, pour être *outré*; mais il a toute la vigueur qui lui convient, lorsqu'il approche de celui que présente la nature : les *ombres noires* ne sont pas des *ombres fortes*, ce sont des taches obscures et qui déplaisent. La véritable force dans la peinture est donc la vérité de l'imitation sentie et exprimée par un artiste qui a une ame vigoureuse. Ce n'est pas sa propre *force* que l'artiste doit représenter ; mais la vigueur de la nature, qui a toujours celle qui convient aux circonstances.

Dans la gravure, on appelle *force*, la fermeté de la main dans la conduite du burin, pour former des tailles bien nourries, sans être dures et noires.

Force ; qualité de son, appelée aussi quelquefois *intensité*, qui le rend plus sensible, et le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps sonore, sont ce qui rend le son aigu ou grave ; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos est ce qui le rend fort ou foible. Quand cet écart est trop grand, et qu'on force l'instrument ou la voix, le son devient bruit, et cesse d'être appréciable.

Forcé, se prend dans le même sens qu'*exagéré*. Cependant il peut y avoir une exagération louable et même nécessaire ; mais le mot *forcé* est toujours pris en mauvaise part. Un ouvrage de l'art ne doit être forcé ni de dessin, ni de mouvement, ni de ton, ni d'expression.

Forcer *la voix*, c'est excéder en haut ou en bas son diapason, ou son volume, à force d'haleine ; c'est crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on force perd sa justesse : cela arrive même aux instrumens où l'on force l'archet ou le vent.

Fores. On appeloit ainsi les portes qui s'ouvroient vers la rue ; lorsque ces portes avoient deux battans, on les appeloit *bifores* ; quelquefois chacun de ces deux battans étoit encore partagé en deux dans toute sa longueur, de sorte que la porte étoit composée de quatre battans ; alors elle portoit le nom de *quadrifores*.

Fori ; on appeloit ainsi les sièges élevés par gradins les uns derrière les autres dans le grand cirque. *V.* Cirque.

Forlane ; air d'une danse de même nom, commune à Venise, sur-tout parmi les gondoliers. On la nomme forlane, parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent Furlans.

Forma Trajana, *aqueduc de Trajan. Forma* étoit le nom d'un canal en briques, destiné à conduire des eaux.

Forme. La forme des objets est ce qui les distingue principalement les uns des autres. Dans un sens figuré et général, la forme est la manière dont les parties variées d'un objet sont liées et forment un ensemble; par conséquent, c'est leur composition particulière. Ici il n'est question de la forme, qu'autant qu'elle est visible; c'est ainsi qu'on dit qu'un vase est d'une belle forme. Une des études principales du peintre est d'observer et de s'exercer à imiter les formes extérieures de tous les objets visibles. Dans le langage des arts, ce mot a reçu une application spéciale à la figure humaine. C'est ainsi qu'on dit : Michel-Ange s'est appliqué à exécuter de grandes formes, et on entend par cette expression en même temps ses figures humaines. Les formes sont, comme on l'a déjà remarqué, l'objet principal des arts du dessin, et méritent pour cette raison une attention particulière. Il y a trois classes de formes : les unes n'ont que la beauté corporelle; les autres y joignent la convenance et l'aptitude à l'usage auquel elles sont destinées; d'autres enfin contiennent aussi une force morale.

Nous voyons des figures et des corps variés dont nous ignorons la nature et la destination, et qui cependant nous plaisent ou nous déplaisent, considérés également sous le rapport de leur figure. Parmi les pierres répandues dans un champ, celles dont la figure offre le plus de régularité attirent sur-tout nos regards; lorsqu'on observe les nuages qui passent dans les airs, nous ressentons du plaisir, et notre attention est excitée toutes les fois que dans la manière dont ils sont groupés nous remarquons quelque chose de régulier. Sous ce rapport, nous leur attribuons de la beauté, parce que leur forme est assez régulière pour que nous puissions nous en faire une idée plus ou moins claire et distincte. De pareils objets ont ce qu'on appelle la beauté inanimée, qui consiste dans l'unité et dans la variété.

C'est-là la classe la moins relevée des formes; mais les beaux-arts en font fréquemment usage. L'architecte s'en sert, lorsqu'il orne les plafonds et le pavé de compartimens faits avec goût; le peintre, lorsqu'il groupe bien ses figures, lorsqu'il dispose tout par masses régulières. Les formes ne produisent alors que le contentement des yeux. Mais lorsqu'outre la beauté, on y remarque encore l'aptitude, la convenance pour une certaine destination, la forme acquiert plus d'importance. Les colonnes, en architecture, nous offrent un exemple de cette proposition. La proportion de leur hauteur au diamètre, la diminution insensible de leur fût, leur base, et leur chapiteau, et les différens membres de ces parties de la colonne, contribuent à rendre la colonne propre à soutenir ce qu'elle doit supporter, et par conséquent à remplir sa destination. C'est ainsi qu'un beau vase nous paroîtra encore plus beau, lorsque sa forme facilite l'usage qu'on en fait. Les formes des plantes et des animaux nous présentent toujours cette sorte de beauté; elle manque trop souvent aux ouvrages de l'art, où les ornemens sont quelquefois appliqués d'une manière si bizarre, qu'ils empêchent d'en faire usage. L'architecture nous offre beaucoup d'exemples de ce genre de beauté. Rien de plus solide, de plus convenable à son but, et de plus régulier en même temps, que toutes les parties de l'ordre dorique. Par la réunion de ce qui est beau avec ce qui est convenable, les ouvrages même des arts mécaniques deviennent des

ouvrages de goût ; et le joaillier, l'orfèvre, et même l'artisan d'une classe inférieure, peuvent s'élever au rang de l'artiste ; tandis que l'artiste s'abaisse à celui de l'artisan, lorsque, par l'application d'ornemens absurdes, il détruit ce qui est le plus essentiel pour rendre l'objet propre à sa destination.

Les formes les plus importantes, et dont la beauté s'élève jusqu'au sublime, sont celles où la beauté est réunie à la convenance et à un but moral, où la matière devient l'expression de facultés intellectuelles. Ces formes commencent dans le règne animal, et s'élèvent insensiblement par un nombre immense de degrés jusqu'à l'idéal de la plus haute beauté humaine, au-delà duquel l'artiste ne trouve rien de plus ; c'est pour cette raison que cette forme est appelée *la beauté* par excellence.

Toutes les fois que dans les arts du dessin il est question de *formes*, il faut se rappeler ces trois sortes de formes, parce que sous le même nom on exprime des choses très-différentes. Lorsqu'on parle de *beauté des formes*, il importe de savoir de laquelle de ces trois sortes il s'agit.

Les formes extérieures des objets visibles ne sont apparentes que par l'effet de la lumière et des couleurs, et elles sont sujettes aux altérations que leur occasionne ce qu'on appelle l'effet perspectif. Il en résulte des erreurs, qui sont des vérités d'imitation ; et c'est une des raisons pour lesquelles l'artiste en peignant l'apparence des objets, doit connoître et avoir présens à l'esprit, leur nature propre, leurs accidens, et entr'autres ceux qui ont rapport à leur surface ; car la peinture, indépendamment des figures et de la couleur, a des ressources et des moyens d'exprimer qui consistent dans la manière même d'appliquer les couleurs, de prononcer la touche, ce qu'on appelle en langage de l'art, le *faire* ; et c'est par ces moyens que l'artiste fait passer le plus souvent à l'esprit de celui qui voit ses ouvrages, l'idée juste des substances que la nature et la figure même n'indiqueroient que foiblement.

Fornax, étoit un grand fourneau dont on se servoit pour échauffer les bains pendant des hivers rigoureux. On se sert encore aujourd'hui en Italie de ces fourneaux au lieu de cheminées, qui y sont rarement un meuble utile. *Voy.* Cheminée.

Fort. Ce mot s'écrit dans les parties de musique, pour marquer qu'il faut forcer le son avec véhémence, mais sans le hausser ; chanter à pleine voix ; tirer de l'instrument beaucoup de sons : ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *doux*, employé précédemment.

Forte. Ce terme de musique, qui se marque quelquefois par une simple F, avertit qu'il faut bien articuler les sons, les soutenir, et les rendre, le plus qu'il est possible, éclatans. On oppose ordinairement le *forte* au *piano* ; ce qui forme dans l'exécution une espèce d'écho.

Forte-piano, substantif italien composé, et que les musiciens devroient franciser, comme les peintres ont francisé celui *chiaroscuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le forté-piano est l'art d'adoucir et de renforcer les sons dans la mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. La musique, en imitant la variété des accens et des tons, doit donc imiter aussi les degrés intenses ou rémisses de la parole, et parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix, et voilà ce qu'indique en général le mot forté-piano. C'est pour cette raison qu'on a donné le nom de *forte-piano* à un instrument de musique du genre du clavecin ; mais qui réunit ces avantages, et qui, pour cette raison, lui est aujourd'hui généralement préféré. *Voyez* Clavecin.

Fortune. Voyez *Dict. mythologique* à ce mot.

Forum; les auteurs désignent sous ce nom les places publiques dans lesquelles se tenoient les divers marchés à Rome pour la subsistance de cette ville; celles où le peuple s'assembloit pour les affaires publiques, les élections, etc.; celles qui étoient consacrées au cours de la justice et aux affaires particulières; enfin on désignoit aussi par le mot *forum* des villes de la dépendance de l'empire romain, dans lesquelles l'on tenoit des foires; tels étoient le *Forum Livii*, le *Forum Julium*, etc. etc. Comme un grand nombre de négocians venoit habituellement à ces foires, on fut obligé d'y construire plusieurs maisons et des bâtimens pour la commodité du public; et par la suite ces lieux s'agrandirent, se peuplèrent, et devinrent des villes assez considérables.

Dans les villes grecques, la place du marché, ce que les Romains nommoient *forum*, étoit appelée *agora*, et se trouvoit ordinairement au milieu de la ville. Lorsque dans une même ville il y avoit plusieurs marchés ou *agorai*, chaque quartier avoit ordinairement le sien; dans les villes, au contraire, situées sur le bord de la mer, d'un lac, ou sur ceux d'une rivière navigable, le marché, l'agora se trouvoit près du port. Les Grecs donnoient à ces places une forme carrée, et les entouroient de vastes portiques doubles, couverts d'un toit plat pour former une galerie. Ces portiques servoient de séjour à ceux que leurs affaires appeloient dans la place publique, et sur-tout d'abri contre le mauvais temps et l'ardeur du soleil. Ces portiques alternoient quelquefois avec des édifices où s'assembloient les magistrats, avec des temples et d'autres bâtimens. L'agora étoit ordinairement ornée de statues des dieux et des héros, et de leurs autels; on y voyoit aussi fréquemment des monumens consacrés aux hommes célèbres. Toutes les villes de la Grèce étoient décorées de belles places publiques; nous citerons quelques-unes des principales. Même dans les petites villes, le marché n'étoit pas sans ornemens. Pausanias nomme plusieurs petites villes dont les marchés étoient décorés de statues, entr'autres Methana dans le territoire de Corinthe, Gytheum dans la Laconie, Coronè dans la Messénie, etc. On voit par le quatrième discours de Cicéron contre Verrès, que les villes de la Sicile avoient également de belles places publiques.

Parmi celles de la ville d'Athénes, on en distingue sur-tout deux, l'ancienne agora, située dans le *Céramique*, et la nouvelle, située dans la partie de la ville appelée *Eretria*. Dans l'ancienne il y avoit, entr'autres, un autel de la Miséricorde, divinité qui ne recevoit un culte qu'à Athènes. Il paroît que cette agora contenoit aussi l'édifice où se rassembloient les cinq cents citoyens qui, pendant un an, formoient le conseil des anciens. Près de là étoit le Tholus, où les Prytanes offroient des sacrifices. Cette maison des cinq cents étoit ornée des statues de Jupiter Bulæos, d'Apollon et du Demos ou peuple athénien, ainsi que de peintures qui représentoient les Archontes appelés *Thesmothètes*, et qui étoient l'ouvrage de Protogènes. La ville de Sparte avoit une agora très-remarquable. On y voyoit la maison où s'assembloit le conseil des anciens, et à côté les édifices habités par les éphores et les bidiæens ou législateurs. Il y avoit encore différens temples, un de César, un autre d'Auguste; et d'un autre côté de la place, les temples de Tellus, de Jupiter Agoræus, de Minerve Agoræa, de Neptune Asphalius, d'Apollon, de Junon et des Parques. Cette agora étoit aussi ornée des statues d'Apollon Pythæus, de Diane, de Latone, de Mercure Agoræus.

de Jupiter Xenius, de Minerve Xenia, etc.; celle qui représentoit le Demos ou le peuple de Sparte, étoit la plus grande. Auprès du temple des Parques, étoit le monument funèbre d'Oreste, et auprès de la maison où s'assembloient les éphores, étoient ceux d'Epiménides de Crète, et d'Apharée. Le plus bel édifice de cette agora étoit le portique persan, construit du butin enlevé aux Perses; par la suite il fut de plus en plus chargé d'ornemens, et porté enfin au point de splendeur dont Pausanias nous donne la description. Les colonnes étoient surmontées de statues des Perses, entr'autres de celle de Mardonius en marbre blanc. Parmi les statues de ce portique, on remarquoit aussi celle d'Artémisia, reine d'Halicarnasse.

L'agora de *Mégalopolis* étoit entourée de beaux portiques, et décorée de statues et de temples. L'un de ces portiques étoit appelé *Philippeum*, en l'honneur de Philippe, roi de Macédoine. A côté de ce portique, il y en avoit un autre un peu moins grand, et qui renfermoit six chambres où les magistrats tenoient leurs assemblées. Un troisième portique, appelé Myropolis, étoit construit du butin enlevé aux Lacédémoniens par les Mégalopolitains. Il y avoit encore un autre portique bâti par un citoyen de Mégalopolis, appelé Aristander; ce qui fit appeler ce portique *Aristandreum*. D'un côté, on voyoit le temple de Jupiter Soter; de l'autre, une place entourée d'un mur, et consacrée à Cérès et à Proserpine. Outre le temple de ces déesses, on y voyoit aussi le temple de Jupiter Philius, avec un bois sacré et fermé dans lequel personne n'osoit entrer; et un temple de Vénus, ainsi que beaucoup de statues de dieux et de déesses. Auprès du Philippeum étoit un temple de Mercure Acacésius: du temps de Pausanias, il étoit tombé en ruines; et derrière le portique qui contenoit les six salles d'assemblée, on voyoit un temple de la Fortune. Cette agora renfermoit une place particulière enceinte d'un mur, et dans laquelle se trouvoit un temple de Jupiter Lycæus. Devant cette place étoit érigée une statue remarquable, en bronze, d'Apollon Epicurios, haute de douze pieds, et qui, du territoire des Phygaliens, avoit été apportée à Mégalopolis pour décorer cette ville. A la droite d'Apollon se trouvoit un temple de Cybèle, et derrière la place de Jupiter la statue de l'historien Polybe, auprès de laquelle étoit la maison du sénat. Sur l'agora de Corinthe, il y avoit beaucoup de temples et un grand nombre de statues. Le milieu étoit occupé par une statue de Minerve en bronze: les Muses étoient figurées en relief sur le piédestal. L'agora d'Argos étoit riche en statues et en monumens. Celle de Messène renfermoit les temples de Neptune et de Vénus; il y avoit aussi une fontaine qui avoit reçu son nom d'Arsinoé, fille de Leucippe; parmi les statues, on distinguoit sur-tout une Cybèle en marbre de Paros; c'étoit un chef-d'œuvre de Damophon. L'agora de Tégée en Arcadie étoit ornée de beaucoup de monumens et de tombeaux; on y voyoit aussi un temple d'Ilithyie, que les Tégéates désignoient sous le nom d'*agenouillée*. Pausanias cite encore, comme de belles places, l'agora de Thespie en Bœotie, celle d'Elatea en Phocide; mais il ne dit rien de leur distribution et de leurs ornemens. L'agora d'Elis datoit des temps les plus anciens, et se distinguoit de celles qu'on voyoit dans les villes de l'Ionie et de la Grèce, en ce que les portiques y étoient percés de rues. Le portique du côté méridional étoit d'ordre dorique, et formoit trois galeries. C'étoit-là que se tenoient, pendant la journée, les *hellanodices*, ou les juges et prési-

dens des jeux ; la maison qu'ils habitoient étoit située à l'extrémité du portique. Un autre portique, séparé du premier par une rue, étoit appelé celui de Corcyre, parce qu'il avoit été bâti du butin enlevé aux Corcyréens par les Eléens. Ce portique étoit aussi d'ordre dorique, et composé de deux rangées de colonnes, entre lesquelles s'élevoit un mur; de sorte que l'une des deux rangées de colonnes étoit du côté de l'agora, l'autre au-dehors de cette place. On y voyoit différentes statues, entr'autres celle du célèbre scepticiste Pyrrhon, et plusieurs temples, tels que celui des Graces, celui de Silène, et un très-beau temple d'Apollon Acésius. Il y avoit aussi une maison où demeuroient les seize jeunes filles chargées de tisser le peplus dont on revêtoit, tous les cinq ans, la statue de Junon dans son temple situé dans l'Altis.

Les marchés des Romains, désignés sous le nom de *forum*, soit à Rome, soit dans les autres villes d'Italie, se distinguoient de ceux des villes grecques en ce qu'ils formoient un carré oblong, dont la largeur étoit égale à deux tiers de la longueur. Comme ces places servoient souvent d'arênes pour les combats de gladiateurs, les portiques étoient plus larges, ainsi que les entre-colonnemens, et ces galeries, nécessaires pour la circulation, servoient encore pour placer les boutiques des marchands et les comptoirs des changeurs et des receveurs des deniers publics. Il y avoit à Rome dix-sept de ces places ou marchés, dont quatorze étoient destinées au commerce des denrées et autres marchandises. On appeloit celles-là *fora venalia ;* les autres où se tenoient les assemblées, et où l'on rendoit la justice, étoient nommés *civilia* et *judiciaria*.

Le plus grand et le plus célèbre forum à Rome, étoit le *Forum Romanum*, aujourd'hui le *Campo Vaccino ;* il occupoit la place entre le mont Capitolin et le mont Palatin, et comme le premier et le plus ancien forum on l'appeloit quelquefois *forum vetus* ou *latinum*, ou simplement *forum*. Tarquin l'ancien fut le premier qui s'occupa de l'orner; il le fit entourer de portiques. On s'attacha à l'embellir de plus en plus, et on y construisit différens temples, basiliques et curies; c'étoit là que se trouvoient le *comitium* et la tribune aux harangues, ornée de *rostres* des navires pris sur les ennemis par Camille à Antium. Pendant long-temps le forum Romanum étoit le seul à Rome; peu à peu il devint trop étroit pour la population qui s'accroissoit de jour en jour sensiblement; comme les temples qui l'entouroient et qu'on ne vouloit point abattre, empêchoient de l'agrandir, Jules-César bâtit un nouveau forum, qu'il destina sur-tout à y faire juger les différends entre les citoyens. Outre d'autres ornemens dont César décoroit ce forum, il y fit construire un temple de Vénus Genitrix, et fit ériger devant ce temple la statue d'un de ses chevaux pour lequel il avoit une prédilection particulière. Malgré ce nouveau forum les habitans de Rome étoient encore trop nombreux pour y trouver place; Auguste en fit donc construire encore un troisième pour y faire rendre la justice; il y fit élever un temple de *Mars bis ultor*, et deux portiques dans lesquels on plaçoit les statues de célèbres généraux romains. Ce forum qui avoit beaucoup souffert fut rétabli par Hadrien. Plusieurs des empereurs suivans établirent à Rome de nouveaux *fora*, tels que Vespasien, Domitien, dont le forum ne fut achevé que par Nerva, et appelé *forum Nervæ*, quelquefois *forum transitorium*, parce qu'on le traversoit pour aller aux autres places; il f. embelli, par *Alexandre Sévère*, -

statues colossales pédestres et équestres des empereurs, et de colonnes de bronze sur lesquelles il fit inscrire leurs belles actions; enfin Trajan et Antonin le Pieux en firent également construire; le *forum Trajani*, que cet empereur avoit fait bâtir par l'architecte Apollodore, étoit le plus riche en architecture et en sculpture. Il étoit entouré de portiques composés de colonnes d'une élévation considérable, et couverts en cuivre. Sur des médailles d'or de Trajan, on voit l'intérieur de ce forum avec ses portiques. Ces médailles nous font voir que le toit des portiques étoit orné d'un grand nombre de statues. D'un côté du forum il y avoit un temple, de l'autre une basilique, dans laquelle se trouvoit la statue équestre de Trajan, en bronze. Aux quatre entrées du forum, il y avoit des portes en forme d'arcs de triomphe. Au milieu de cette place s'élevoit la belle colonne Trajane qui s'est conservée jusqu'à nos jours, et qui par de beaux bas-reliefs offre un monument des exploits de Trajan contre les Daces. En même temps cette colonne étoit destinée à être le monument funèbre de ce prince, et le sénat romain, par une exception à la loi qui défendoit d'enterrer dans l'intérieur de la ville, fit déposer ses cendres apportées de Séleucie, ville de Syrie, où il mourut, dans une urne d'or placée au sommet de cette colonne, qui est donc remarquable sous le double rapport de monument triomphal et funéraire. Outre ces places, qui servoient sur-tout aux assemblées du peuple, il y en avoit encore plusieurs autres qui servoient de marchés proprement dits, et qui recevoient des noms d'après les objets qu'on y vendoit. Le *forum Boarium* avoit reçu ce nom de la statue en bronze d'un bœuf qu'on y voyoit, et du marché aux bœufs qui y étoit établi; le *forum Cupedinis* servoit de marché aux viandes et autres comestibles; les légumes se vendoient dans le *forum Olitorium*, où les *subhastations* ou encans publics avoient aussi lieu; les poissons se vendoient dans le *forum Piscarium;* le bled et le pain, dans le *forum Pistorium*; les porcs, dans le *forum Suarium*, etc. Plusieurs architectes modernes tels que Perrault, Galliani, Palladio, Piranesi, etc. ont publié des restaurations de ces diverses places, et M. Durand, dans son *Parallèle de l'architecture*, en a reproduit plusieurs. L'énumération de ces diverses places et des beautés nombreuses qu'elles renfermoient, fait voir que ces restaurations offrent très-peu d'exagération dans l'ordonnance de ces places, et qu'on prendra sur elles une idée assez juste de la disposition, de la grandeur et de la richesse de ces lieux superbes, où l'utilité sur-tout se trouvoit réunie à l'aspect le plus imposant et à toute la pompe de l'architecture. Ces enceintes ne sont pas très-vastes, ce qui donnoit une valeur plus grande aux monumens qu'elles contenoient; car on sait que l'effet des masses d'architecture est toujours subordonné aux espaces et aux édifices environnans. Cet art, ainsi que la peinture, tire sa magie du contraste et des oppositions, et l'architecte consommé sait habilement faire concourir le site et les bâtimens accessoires à rendre plus imposant le monument principal qu'il veut faire briller. On peut dire que le vide immense qui existe au-devant des colonnades de la place de la Concorde fait un tort réel à ces mêmes bâtimens, et qu'il en résulte une maigreur désagréable pour cette décoration perdue dans le vague, et que la multiplicité des détails amaigrit encore. Les anciens avoient soin d'opposer généralement leurs colonnades à des fonds lisses, et l'on peut remarquer que

moins les murs de fond étoient percés d'ouvertures, plus leur effet étoit grand, parce qu'alors le jeu des ombres portées par les colonnades ne s'y trouvoit point interrompu.

Le *Meidan* d'Ispahan est une très-grande place entourée de tous côtés de galeries; son élévation donne une haute idée du luxe de cette architecture orientale, à laquelle l'éclat des couleurs et la richesse des tapis et des étoffes ajoutent encore dans les jours de fête. Les eaux courantes qui environnent cette place sont une magnificence que la chaleur du climat rend utile aux habitans par les agrémens que ces eaux procurent, et par la salubrité qu'elles apportent dans l'air de ce pays. Elles entretiennent aussi la végétation des arbres plantés sur leurs bords, et réfléchissent quelquefois les illuminations qu'on est dans l'usage d'y faire pour les fêtes publiques. Sa construction est en briques et en pierres; les boutiques occupent le fond des galeries; les habitations des marchands et des étrangers sont au premier, et au-dessus sont de belles terrasses. De riches mosquées ornent le pourtour, et la partie de la façade qui est élevée à quatre étages est l'entrée du palais du roi. Si nous comparons l'immensité de ces places et des galeries couvertes qui les entourent avec nos marchés, nous serons forcés d'avouer que nous avons encore beaucoup à perfectionner nos monumens publics. Nos halles et nos places de commerce ont à peine l'espace nécessaire, et loin d'être fastueuses, elles n'ont aucune de ces dispositions de commodité, de grandeur et de noblesse, qui annoncent le degré de civilisation d'un peuple. La halle aux blés de Paris, bâti par *Lécamus de Mézières*, est d'une forme avantageuse à la circulation et d'une construction remarquable, mais on ne peut pas lui donner le nom de place, à peine est-elle assez grande pour mériter le nom de cour; elle n'avoit acquis une certaine importance que lorsqu'on a pu la considérer comme une salle couverte d'un très-grand diamètre; elle n'a que quelques pieds de moins que le Panthéon de Rome, savoir, 120 pieds. Sa coupole qui depuis peu est devenue la proie des flammes, avoit été conçue et exécutée par MM. Molinos et Legrand, architectes de Paris; ils y ont fait l'application de l'ingénieux procédé de la charpente en planches de Philibert de l'Orme, tombée dans l'oubli depuis long-temps, et que cet exemple a fait revivre. *V.* Foire, Halle, Marché, Place publique.

Foudre. Cette arme dont Uranus fit présent à Jupiter pour le récompenser de l'avoir délivré de la captivité dans laquelle Saturne l'avoit tenu, étoit, selon Virgile, forgée par les Cyclopes. Ce poète dit que chaque foudre renfermoit trois rayons de grêle, trois de pluie, trois de feu et trois de vent. Dans la trempe des foudres, ajoute-t-il, ils mêlent les terribles éclairs, le bruit affreux, les traînées de flammes, la colère de Jupiter et la frayeur des mortels. De toutes les divinités, Jupiter est le plus souvent figuré armé du foudre; celui-ci est représenté de deux manières, tantôt comme une espèce de tison flamboyant par les deux bouts, tantôt comme étant pointu des deux bouts, armés chacun d'une flèche. Lucien qui dit que le foudre de Jupiter avoit dix pieds de long, semble aussi lui donner cette forme, lorsqu'il nous représente Jupiter se plaignant de ce qu'ayant depuis peu lancé son foudre contre Anaxagore qui nioit l'existence des dieux, Périclès avoit détourné le coup, qui avoit porté sur le temple de Castor et Pollux, lequel en avoit été réduit en cendres; le foudre s'étoit presque brisé contre la pierre, et ses

deux principales pointes émoussées, en sorte qu'il ne pouvoit plus s'en servir sans le raccommoder. L'aigle de Jupiter est souvent figuré portant le foudre; cette arme est encore attribuée à Minerve; sur des médailles de Syracuse, et sur quelques-unes d'Agathocle, on la voit armée du foudre; selon Virgile, elle lança le foudre contre Ajax, fils d'Oïlée; quelquefois elle ne tient pas elle-même le foudre, mais on le voit dans le bec ou les ongles de la chouette placée à côté d'elle; sur une médaille de Sévère, Minerve est devant Vulcain qui lui fabrique cette arme. Hercule est figuré avec le foudre sur les médailles des Bruttiens; comme émule de ce dieu, Alexandre se fit peindre ainsi par Apelles. Apollon, sur les médailles de Nicopolis en Epire; Mars, sur celles des Bruttiens; Vulcain, sur celles de Cyzique, de Thyatire, etc.; Pan, Cybèle, etc. sont aussi figurés armés du foudre. Le foudre étant regardé comme la marque de la souveraine puissance, plusieurs empereurs et plusieurs rois le tiennent sur leurs médailles. La Victoire est également figurée sur différentes médailles armée de la foudre. La foudre étoit adorée à Séleucie en Syrie; on la voit représentée sur les médailles de cette ville et de plusieurs autres, telles qu'Antioche, Chalcis en Eubée, Cnosse en Crète, Néocæsaréa, etc. Les monumens, et entr'autres un grand nombre de médailles, nous font voir des foudres *ailés*. Une légion romaine portoit le surnom de *Fulminante*, parce que les boucliers des soldats étoient ornés d'un foudre. Valérius Flaccus décrit une phalange grecque armée de semblables boucliers.

Les Romains distinguoient deux sortes de foudres; celles du jour, attribuées à Jupiter, et celles de la nuit, attribuées à Summanus ou Pluton. On en tiroit aussi toutes sortes de présages. Quand elle étoit partie de l'Orient, et que, n'ayant fait qu'effleurer quelqu'un, elle retournoit du même côté, c'étoit, selon Pline, un signe d'un bonheur parfait. Les foudres qui faisoient plus de bruit que de mal, étoient, la plupart, prises pour des marques de la colère des dieux: telle fut la foudre qui tomba dans le camp de Crassus; on la regarda comme un présage de sa défaite prochaine. Telle fut encore, selon Ammien Marcellin, celle qui précéda la mort de l'empereur Valentinien. De ces foudres de mauvais augure, il y en avoit dont on ne pouvoit éviter le présage par aucune expiation, *inexpiabile fulmen*; et d'autres, dont le malheur pouvoit être détourné par des cérémonies religieuses, *piabile fulmen*. On donnoit encore différens autres noms à la foudre, selon les circonstances sous lesquelles elle se faisoit entendre. Selon Cicéron, il n'étoit pas permis de tenir des assemblées publiques lorsqu'il tonnoit. Les endroits frappés de la foudre étoient réputés sacrés, et il n'étoit plus permis d'en faire un usage profane. On y élevoit des autels au dieu tonnant, avec l'inscription: DEO FULMINATORI. Les aruspices purifioient tout lieu sur lequel la foudre étoit tombée, et le consacroient par le sacrifice d'une jeune brebis, en latin *bidens*; de-là ce lieu, séparé de tout autre, s'appeloit *bidental*. Tout ce qui avoit été brûlé ou noirci par la foudre, étoit placé par les augures sous un autel couvert. En général, on regardoit comme impies ceux qui avoient eu le malheur de périr par la foudre.

FOUET, instrument dont les anciens se servoient fréquemment pour punir leurs esclaves. Ils en avoient dont l'effet devoit être terrible. Le comte de Caylus en a figuré quelques-uns sur la cinquante-septième planche du septième volume de son Recueil. Les femmes romai-

nes obligeoient leurs esclaves à les servir à leur toilette, ayant le sein découvert; et souvent lorsque ces malheureuses commettoient quelque légère méprise, elles les maltraitoient elles-mêmes, ou bien elles appeloient celles des esclaves qui étoient spécialement chargées de la fonction d'infliger les punitions, de fouetter les autres esclaves, etc. Ces esclaves étoient appelées *lorarii*. Selon Juvénal, il y avoit même à Rome des femmes qui payoient pour cela chaque année une certaine somme aux *carnifices* ou bourreaux dont le métier étoit d'infliger ces cruelles flagellations, qui précédoient toujours l'exécution de ceux qui étoient condamnés à mort. Pétrone nous fait voir une dame romaine en colère, qui fait flageller ses esclaves par ses *cubicularii*. Ces esclaves exécutrices des arrêts de punition prononcés par leurs maîtresses irritées, fournissoient aux poëtes romains l'image des Furies armées de fouets, et punissant les criminels condamnés par Minos. Dans la quarante-septième lettre de Sénèque, on trouve quelques détails sur les cruautés que les Romains se permettoient envers leurs esclaves; on peut aussi consulter sur ce point un Mémoire de Burigny, inséré dans le trente-cinquième volume des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, et la Dissertation curieuse de M. Muller *sur le siècle de Théodose*.

Osiris est toujours représenté tenant d'une main un fouet. Les prêtres de Cybèle se frappoient, en invoquant leur divinité, avec un fouet de courroies, auxquelles étoient enfilés des *astragales*, ou osselets de chevreau. Apulée fait mention de ce cruel instrument, et on le voit figuré à côté de l'archigalle sur un bas-relief publié par Winckelmann au n°. 8 de ses *Monumenti inediti*. Jupiter tenant un fouet se voit sur les médailles d'Alexandre Sévère et de Pupienus. Æschyle, dans son Agamemnon, fait porter à Mars deux fouets. Ce dieu porte aussi un fouet sur une médaille de la famille Claudia. Virgile et Lucain représentent Bellone armée d'un fouet. Le Soleil porte souvent sur les médailles un fouet qui rappelle son char et ses coursiers. On le voit ainsi sur celles d'Amasia du Pont, de Nicæa en Bithynie, de Philadelphie en Lydie, de Rhodes, de Tarsus en Cilicie, etc. etc. Une médaille de Néapolis en Samarie nous offre encore Diane d'Ephèse armée d'un fouet; et sur une médaille de Commode, Hercule le tient aussi.

Fougère; plante que les anciens artistes imitoient souvent pour orner les vases, les patères, les autels, etc. Les Romains donnoient le nom de *pateræ filicatæ* aux vases qui avoient pour bordure un semblable ornement, parce que la fougère se nomme en latin *filix*.

Fougue, est dérivé du mot latin ou italien *fuga*. Dans les instans de *fougue*, les idées semblent s'échapper et fuir en foule de l'imagination. Le mot *fugue* en musique a la même origine. La fougue est une qualité plus dangereuse qu'utile. Si l'homme qui, dans la fougue de son imagination, produit une surabondance d'idées, pouvoit ensuite les examiner de sang-froid, adopter les unes, rejeter les autres, donner à celles qui méritent d'être conservées toute la perfection dont elles sont susceptibles, il tireroit sans doute de grandes richesses de ses fougueuses conceptions. Mais ce défaut de sang-froid fait qu'il produit pour ainsi dire à son insçu, et qu'il ne sait pas juger ce qu'il a produit.

Fouiller, en terme de sculpture, c'est évider. On se sert aussi de ce terme en peinture. Une draperie bien fouillée est une draperie dont les plis sont grands, et semblent être creux et enflés.

Fouilles; on appelle ainsi les recherches qu'on fait dans la terre

pour découvrir des monumens dans les endroits où l'on peut présumer qu'il en existe, parce qu'on a des indices qu'il y avoit anciennement une ville ou des habitations considérables. Les fouilles faites à Herculanum et à Pompeïi ont été très-utiles à l'archæologie, et l'auroient encore été davantage si l'on avoit pris les mesures convenables. La Grèce et l'Italie sont en général les pays où les fouilles se font avec le plus de succès. Dans la Grèce, les Turcs ne permettent pas volontiers de faire des fouilles.

Four *à cuire le pain*. Dans les temps les plus anciens on faisoit rissoler les épis du froment, et l'on en mangeoit ensuite le grain pur; dans la suite on le piloit, on le faisoit cuire avec de l'eau, et on le mangeoit en bouillie; on fit ensuite cuire la pâte sur des pierres échauffées, et on fit des galettes. Selon Suidas, un égyptien nommé *Annos*, imagina de faire de petits fours carrés. On perfectionna cette invention en creusant des bancs d'argile, où l'on fit des fours d'une seule pièce, et l'on parvint enfin à construire des fours en briques, en grès, etc. Au temps de Saint Jérôme, on connoissoit déjà les fours de campagne. Dans les campagnes ou villes des Romains, on plaçoit un four et un moulin au-dehors de ce qu'on appeloit *Villa fructuaria* (Voy. Villa); on donnoit à ce four la grandeur convenable pour pouvoir y faire cuire le pain nécessaire aux gens qui habitoient la villa.

Four *à chaux*; Caton nous en fait connoître la construction. On lui donnoit la forme d'un cône. Sa hauteur ordinaire étoit de vingt pieds; en bas on lui donnoit dix pieds de largeur, et en haut trois pieds. La moitié d'en-bas, qui étoit la plus grande, consistoit en une fosse creusée dans la terre; la partie au-dessus de la terre étoit construite en briques ou pierres, et enduite de terre grasse. Au sommet, on pratiquoit une ouverture pour laisser sortir la fumée. On formoit dans le four une voûte avec les pierres à chaux au-dessus du foyer; et l'on remplissoit ensuite toute la partie supérieure d'autres pierres à chaux. Sous les empereurs, on condamnoit certains criminels au service des fours à chaux.

Fourche, Furca : c'est mal-à-propos que les artistes modernes ont quelquefois figuré Pluton tenant une fourche au lieu de sceptre. Les Mirmilions combattant contre les Rétiaires, portoient une fourche à deux pointes pour se défendre. A Rome, on punissoit quelquefois les esclaves en fixant à leur cou une fourche à laquelle on attachoit leurs mains; on les obligeoit d'aller en cet état d'un voisin à l'autre, et de dire pourquoi cette punition leur avoit été infligée. La fourche y étoit aussi un instrument de supplice, et il paroît qu'à différentes époques, elle avoit des formes différentes. Dans les temps reculés, elle paroît avoir eu celle d'un gibet; on attachoit aussi aux bras d'une *fourche* les esclaves qu'on battoit de verges.

Fourreau; les Grecs et les Romains avoient des fourreaux non-seulement pour l'épée, mais pour toutes leurs armes, même pour le casque, et ils ne les portoient nues qu'au moment du combat. Les haches des licteurs, qui étoient placées à la moitié de la hauteur des faisceaux, avoient aussi un fourreau, dans lequel elles étoient ordinairement renfermées.

Fourrée (Médaille); on appelle ainsi ces médailles fabriquées dans l'antiquité par des faux-monnoyeurs et composées d'un flaon de cuivre ou de quelque métal peu précieux, couvert des deux côtés d'une feuille d'or ou d'argent, assez épaisse pour que le cuivre ne puisse se découvrir qu'après un long usage dans le commerce. En latin, on les nomme *numi pelliculati*, ou *subœrati* ou *bracteati*. Cet art de fabriquer des mé-

dailles fourrées est sans doute d'origine grecque, car on a des médailles grecques fourrées plus anciennes que le temps où à Rome on frappoit de la monnoie d'argent. Bientôt les Romains le pratiquèrent aussi, comme on le voit par le grand nombre de médailles consulaires fourrées qu'on trouve dans les cabinets. Les médailles fourrées en or sont plus rares que celles en argent, parce que le poids de l'or étant très-considérable, la fraude auroit été facilement découverte. Il y a des médailles fourrées non-seulement du temps où l'argent étoit pur, mais encore sous plusieurs empereurs où l'argent étoit tellement altéré, qu'on croiroit que ce n'étoit pas la peine de s'exposer aux peines portées contre la fabrication des fausses monnoies. Il y a même des médailles en bronze qui sont fourrées, et dont l'intérieur est d'un métal moins précieux encore que le cuivre, c'est-à-dire du fer ou du plomb. Dans le Bas-Empire, les médailles d'or et d'argent étoient si minces qu'il ne fut plus possible d'en faire de fourrées.

Fourrure. L'usage de se vêtir de pelleteries est de toute antiquité chez les peuples qui habitent les rives de la mer Caspienne et celles de la mer Noire. Strabon dit expressément que les Amazones se faisoient des vêtemens de peaux, et on les voit ainsi vêtues sur plusieurs monumens. L'histoire de quelques denrées, de quelques productions végétales, si on pouvoit la suivre depuis leur origine jusqu'à nos jours, nous donneroit les connoissances les plus profondes et les plus suivies sur la civilisation chez les différens peuples. Celle des plantes céréales, de la vigne et des pelleteries seroit la plus importante sous ce rapport. Celle des pelleteries nous feroit principalement connoître les progrès et l'extension des peuplades du Nord, et leurs découvertes dans la géographie. Cette histoire a été essayée par M. Gatterer le jeune. M. Boettiger a donné sur ce point quelques indications utiles : mais on peut dire, malgré cela, qu'elle n'est encore qu'ébauchée.

Selon Vossius, on retrouve des traces du commerce des peaux dans une très-haute antiquité. Il pense que l'expédition des Argonautes pour enlever la toison d'or est une allégorie du commerce des pelleteries qui se faisoit alors dans la Colchide, où les peaux s'apportoient de l'Ibérie, région plus septentrionale, qui a reçu le nom de Sibérie, par l'addition d'une S. Sous l'Empire romain, on tiroit beaucoup de pelleteries de l'intérieur de l'Inde, de la Parthie, d'où ces pelleteries étoient nommées Parthiques, et ceux qui en faisoient le commerce furent appelés dans le droit romain *Parthiarii* : on les débarquoit sur les bords de la mer Noire. On tiroit des pelleteries des environs du Caucase, et des provinces situées au nord-est et au sud de la mer Noire. On en tiroit aussi de Tauris, à l'embouchure du Don, d'où les peuples nomades de l'Asie et de l'Europe apportoient aux Grecs qui venoient faire ce commerce à Panticapée, des esclaves et des pelleteries. C'est ainsi que les Anglais vont aujourd'hui chercher des fourrures à la baie de Nootka. La rigueur du froid contraignoit les habitans de ces régions septentrionales à se vêtir de fourrures et à s'en couvrir de la tête aux pieds. On faisoit, pour cela, usage de peaux d'animaux qui différoient pour la couleur et la rareté. Les anciens confondoient sous le nom de *mys*, en grec *mûs*, beaucoup d'espèces d'animaux que l'on a séparées dans les nomenclatures modernes en différens genres. Les animaux des genres *mus*, *sorex*, *talpa*, *mustela*, qui étoient ainsi confondus, sont très-nombreux dans le nord de l'Asie. Les voyages de Pallas en ont fait connoître un grand

nombre qui sont figurés dans son Spicilége, ou dans le grand ouvrage de M. Schreber. Les anciens réunissoient également sous le nom de *vulpes*, renard, plusieurs espèces qui appartiennent au genre *canis*, chien; genre auquel le renard appartient lui-même. De-là toutes les fourrures que portoient les peuples septentrionaux, et dont il est question dans les auteurs anciens, sont désignées par les noms de *renards* et de *rats*. Les animaux dont les peaux ont pu être employées par les peuples septentrionaux pour des fourrures, sont d'abord plusieurs espèces du genre *canis*, que les anciens ont confondues, comme je l'ai dit, sous le nom de renard. Tels sont le *charbonnier*, dont la fourrure est d'un noir de fumée; le *karagon*, le *corsac*, dont la fourrure est grise; l'*isatis*, dont la fourrure est blanche, et dont une variété, qui tire sur le bleuâtre, est connue sous le nom de *renard bleu;* le *lycaon*, entièrement noir. L'*élan* et l'*alcé*, qui appartiennent au genre *cervus*, peuvent aussi se mettre au nombre des animaux dont les Scythes employoient la peau pour se couvrir. Ils devoient aussi appliquer au même emploi quelques espèces d'antilopes. Les ceinturons, les carquois devoient être faits de ces peaux; mais on ne peut ici en faire mention, parce qu'il n'est question particulièrement que de fourrures. Les Amazones qui sur les monumens sont souvent vêtues de pelleteries, habitoient le Caucase et les provinces situées au nord-est et au sud de la mer Caspienne; c'étoit-là une des grandes routes des caravanes dans l'antiquité; et on y faisoit un grand commerce de pelleteries, connues en général chez les Romains sous le nom de *mures Parthici*. Les espèces réunies par les anciens sous le nom de rats, et que les peuples septentrionaux pouvoient employer dans les fourrures, sont bien plus nombreuses. On compte la loutre marine, la petite loutre, la marte, la zibeline, le peregusna, l'hermine, le glouton, la taupe, la taupe dorée de Sibérie, le rat musqué, l'écureuil blanc, le petit gris, l'écureuil anomalé, l'écureuil suisse. Ces différentes fourrures étoient celles qui étoient connues sous le nom de *rats Parthiques* et de *rats du Pont*, parce que le commerce de ces pelleteries se faisoit par cette contrée de l'Asie. Mais, de toutes ces fourrures, les plus recherchées étoient encore, comme aujourd'hui, la *marte*, la *zibeline* et l'*hermine*.

Quoi qu'il en soit, l'usage des fourrures, toujours constant parmi les septentrionaux, s'est répandu successivement dans toute l'Europe. Les peuples du midi, habitant un pays chaud, usoient d'étoffes légères propres à leur climat; et de-là vient que le VAIR et l'HERMINE (*Voy.* ces mots) sont si rares dans les armoiries d'Italie et d'Espagne. En France, au contraire, et en Allemagne, où les hivers sont plus rigoureux, où les étés sont tempérés, et où ils l'étoient peut-être encore davantage alors par le grand nombre de forêts et de terres en friche, on fourroit les chappes, les manteaux, les cottes-d'armes, les différens chaperons (*Voyez* ce mot), portés par les gens de loi, les docteurs en droit, en médecine, en théologie; et il paroît, d'après plusieurs monumens historiques, qu'on portoit ces fourrures en tout temps. Sur les vitraux, sur les vignettes des manuscrits, non-seulement les gens de loi et les docteurs sont représentés chargés de fourrures, mais les princes et les princesses en portoient de très-amples. Par un anachronisme commun alors, ils ont représenté des princes de la seconde race, tels que Charlemagne et les ducs et pairs, et même des princes de l'antiquité tels qu'Alexandre, chargés de fourrures, ainsi

qu'on le peut voir par le beau manuscrit de la traduction de Quinte-Curce qui est à la Bibliothèque nationale. C'est principalement depuis le temps des premières croisades jusqu'au règne de Louis XII, que cet usage a duré. Ainsi les artistes doivent donner des fourrures aux vêtemens dans les sujets relatifs à cette période. Les fourrures varioient suivant les différens états. Les personnes d'une condition inférieure aux classes précédentes, en portoient de vair et de gris; les bourgeois, d'écureuil et d'agneau; enfin, les gens de la campagne et les moines, de chat, de bléreau, et d'autres aussi communes. Ainsi les fourrures devinrent pendant long-temps d'un usage général. C'étoient les couvertures de lit ordinaires, et même celles des moines. Un auteur qui écrivoit en 1634, dit que, dans Paris, le jour de l'Assomption, on ornoit encore à l'Hôtel-Dieu ceux des malades avec des couvertures fourrées. Les fourrures de martre et d'hermine sur-tout, entroient, comme encore aujourd'hui, dans les présens qu'on faisoit aux rois, et elles sont comptées parmi les choses de grand prix. Aujourd'hui les Turcs et plusieurs peuples de l'Orient portent des fourrures dans tous les temps. Cet usage a principalement lieu dans la Tartarie et à Constantinople. *Voy.* HERMINE, VAIR, ZIBELINE.

FOYER; dans une cheminée, c'est la partie horizontale comprise entre les jambages et le contre-cœur, qui est ordinairement pavée de carreaux de terre cuite, ou qu'on couvre d'une plaque de fer coulé. On l'appelle plutôt âtre. On désigne aussi par le mot *foyer* la partie du plancher au-devant des jambages d'une cheminée, que l'on garnit d'une dalle de pierre, ou de marbre, ou de grands carreaux, lorsque les planchers sont en planches ou en parquet.

Foyer se dit aussi des feux qu'on allume pendant la nuit sur quelque tour élevée, pour servir de guide aux vaisseaux. *V.* FANAL.

On donne encore le nom de *foyer* à des chambres voisines du théâtre, et dans lesquelles les spectateurs et les acteurs peuvent aller se chauffer de temps en temps, ou faire la conversation sans troubler le spectacle. Les foyers qui servent plus particulièrement aux comédiens, se nomment *foyer des acteurs*. Ces chambres sont ordinairement décorées d'attributs relatifs au genre de spectacle auquel la salle est consacrée, et meublées d'une belle pendule pour la commodité des spectateurs, et pour régler le temps des répétitions; enfin elles sont entourées des bustes des auteurs et des acteurs les plus célèbres. Les premières répétitions se font ordinairement dans le foyer, et il sert aussi de lieu d'assemblée pour les délibérations qui se prennent en commun, et pour les lectures. Le foyer de l'opéra de Paris est le plus beau que l'on connoisse, quoiqu'il n'ait pas reçu tous les genres d'ornement dont il seroit susceptible.

FRAGMENS. C'est ainsi qu'on appeloit autrefois, le choix de trois ou quatre actes de ballet, qui étoient tirés de divers opéras, et qu'on rassembloit pour être représentés successivement le même jour, et remplir, avec leurs entr'actes, la durée d'un spectacle ordinaire. Ce genre de représentation n'existe plus.

FRAGMENT, est un morceau d'architecture, de sculpture ou de gravure qui appartenoit à un chapiteau, une corniche, un bas-relief, un camée, etc. dont le temps ou quelque violence l'a détaché. Il nous reste beaucoup de fragmens très-précieux. On donne le nom de RUINES aux débris des bâtimens, de TORSE, au corps tronqué des statues. (*V.* ces mots.) On restaure, dans les bas-reliefs et les statues, les parties fragmentées: pour les intailles et les camées, on se contente d'indiquer,

par une petite plaque d'or de même dimension, la partie qui a été brisée.

FRAGMENTÉ. On dit qu'un bas-relief, qu'un camée ont été fragmentés, lorsque le temps ou une force quelconque en a détaché quelque partie. Ce mot ne s'applique en général qu'aux monumens d'un petit volume. On ne dit pas d'une grande colonne qu'elle a été fragmentée, mais qu'elle a été brisée. Ce mot s'emploie très-souvent pour indiquer les cassures des pierres gravées.

FRAÎCHEUR, FRAIS; ces mots expriment une qualité toujours relative au ton général d'un ouvrage de peinture. On dit : la peinture en détrempe et celle à fresque ont plus de *fraîcheur* que celle à l'huile, parce que les couleurs peuvent davantage approcher du ton de la lumière. Un ciel est d'un ton *frais*, parce que le coloris en est brillant et pur. Les tons sourds, obscurs, les teintes sales sont les défauts opposés à la *fraîcheur* des tons. L'excès des tons *frais*, est d'être crûs. Le mérite de la fraîcheur dans la peinture à l'huile, consiste à user des tons et des teintes les plus précis par le rapport et l'opposition qu'il doit y avoir, entr'eux, à les composer du moins de couleurs possibles, à les choisir tels qu'ils atteignent l'éclat de la plus vive lumière, sans être ni fades, ni blancs, sans rien perdre de la couleur locale : il consiste enfin à poser chaque ton avec légèreté, et à le savoir fondre avec celui qui le touche sans rien altérer de sa fraîcheur. Il faut encore, pour peindre *frais*, que les couleurs à employer soient bonnes, solides, que les huiles soient pures, que les fonds soient faits avec le plus grand soin, afin que les couleurs qu'ils reçoivent ne puissent pas devenir sales ou jaunes en vieillissant.

FRAIS. *V.* FRAÎCHEUR.

FRAISQUE. *Voy.* FRESQUE.

FRAMÉA, espèce de javelot dont se servoient les Germains, et dont l'usage fut conservé parmi les Francs. Selon Tacite, la *framéa* étoit courte et bien aiguisée, et ils s'en servoient de loin et de près; il ajoute qu'ils se servoient rarement de lances longues ou d'épées proprement dites. Parmi les objets trouvés à Tournay dans le tombeau d'un roi franc, qu'on croit être celui de Childéric, on voit aussi le fer d'une *framéa;* il a beaucoup souffert pendant qu'il étoit enfoui dans la terre. Tous ces objets sont exposés dans le cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale. Ils ont été gravés dans l'ouvrage de CHIFLET, intitulé *Anastasis Childerici Regis*. V. HACHE, FRANCISQUE.

FRANCHISE de *pinceau*, ou de *burin;* par ce terme, on entend cette liberté et cette hardiesse de main qui font paroître un travail facile, quoique fait avec art. La franchise du pinceau suppose toujours la netteté, la légèreté : mais elle doit être le fruit du savoir de l'artiste, et du vif sentiment de la forme qu'il exprime. Souvent la franchise de la touche se confond avec la netteté sans justesse, avec la dureté, et même avec la sécheresse qu'une main conduite par l'ignorance et l'audace ose mettre dans sa touche. Les mots *franc* et *franchise* peuvent encore s'appliquer au coloris et à l'effet, quand le ton a été choisi avec justesse sous ce double rapport, et posé sans être fondu ni sali; on dit alors, telle partie est d'un ton *franc*, d'une couleur *franche*, etc.

FRANCISQUE. C'est ainsi que, selon le témoignage d'Isidore, évêque de Séville, qui a vécu au commencement du septième siècle, les peuples de l'Espagne appeloient la hache dont les Francs se servoient comme d'une arme. Ce nom a été aussi adopté par les Francs. On a trouvé une pareille francisque dans

le prétendu tombeau de Childéric. Elle se voit au cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale. Chiflet l'a fait graver. Cette francisque n'est qu'une hache simple. Il paroît qu'il y avoit aussi des francisques à deux tranchans. C'est du moins ce que dit le moine anonyme de Saint-Denys, qui a decrit les exploits des rois francs jusqu'en 720, en parlant de la vengeance que Clovis 1, fils de Childéric, tira du soldat insolent, qui, seul de toute l'armée, s'étoit opposé à ce qu'on lui remît un vase précieux enlevé à l'église de Reims à laquelle Clovis vouloit le restituer, et qui, pour cette raison, l'avoit brisé avec sa hache. Clovis, dit l'historien, dissimula sa colère pour le moment; mais l'année suivante, à la revue qui eut lieu à Soissons, lorsqu'il arriva auprès de ce soldat, *il prit sa francisque, c'est-à-dire sa bipenne* (ou hache à deux tranchans), et la jeta par terre, en lui reprochant le mauvais état dans lequel elle se trouvoit. Lorsque le soldat se baissa pour la ramasser, le roi lui assena avec sa propre francisque un coup violent sur la tête, en s'écriant que c'étoit la punition d'avoir brisé le vase de Reims. *Voyez* Hache.

Franges. Winckelmann, dans le cinquième chapitre du quatrième livre de son Histoire de l'Art, a avancé que les habits des femmes grecques n'étoient jamais garnis de franges. La figure de Thalie, qui se trouve parmi les peintures d'Herculanum données par le roi de Naples au premier Consul, nous fait voir cependant la partie supérieure de son vêtement, garnie de franges. Les Latins désignoient cet ornement par les mots *fimbria* et *lacinia*: les Grecs, par ceux de *thysanoi* et *crossoi*, qu'il ne faut pas confondre avec le bord ou l'ourlet qu'ils appeloient *craspedon*. Dans l'origine, les franges paroissent n'avoir été autre chose que les poils longs des peaux qu'on laissoit pendre ou les fils qui dépassoient le bord du drap, dont on se servoit pour s'habiller; par la suite, cela donna lieu à imaginer l'ornement connu sous le nom de franges. L'usage de porter des habits ornés de franges riches, paroît avoir pris origine dans les pays de l'Orient, en Perse, etc. Il paroît qu'on ornoit de franges, sur-tout la tunique, et que c'est à ces franges de la tunique qu'on doit rapporter l'origine de cette espèce de ceinture, composée de bandes séparées, qu'on voit au bord inférieur des cuirasses romaines. Suétone, dans le quarante-cinquième chapitre de la Vie de Jules-Cæsar, remarque, comme un signe de mollesse de ce général, qu'il se servoit d'une tunique à manches longues garnies de franges à leur extrémité. Casaubon observe à ce sujet que les manchettes et le collet de nos chemises ont au fond la même origine; c'est-à-dire, qu'on a voulu orner de franges le bout des manches et la partie des chemises qui se trouve autour du cou. Homère décrit l'ægide de Minerve, comme ornée d'une frange composée de cent touffes d'or bien tissues, dont chacune vaut cent bœufs.

Frappé; mot qui se dit, dans les arts, de la manière de conduire le crayon, le burin, dans les dessins, les tailles et les hachures. On dit un trait frappé avec force.

Frappé; en musique, c'est le temps où l'on baisse la main ou le pied, et où l'on frappe pour marquer la mesure. On ne frappe ordinairement du pied que le premier temps de chaque mesure; mais ceux qui coupent en deux la mesure à quatre, frappent aussi le troisième. En battant la mesure, les Français ne frappent jamais que le premier temps, et marquent les autres par divers mouvemens de la main: mais les Italiens frappent les deux premiers de la mesure à trois,

et lèvent le troisième; ils frappent de même les deux premiers de la mesure à quatre, et lèvent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples, et semblent plus commodes.

Fraude. *Voy.* au Dictionn. de Mythologie, le portrait allégorique que Boccace fait de cette divinité malfaisante.

Fredon; vieux mot qui signifie un passage rapide, et presque toujours diatonique, de plusieurs notes sur la même syllabe; c'est à-peu-près ce que l'on a depuis appelé *roulade*, avec cette différence que la roulade dure davantage et s'écrit, au lieu que le fredon n'est qu'une courte addition de goût; ou, comme on disoit autrefois, une diminution que le chanteur fait sur quelque note.

Fredonner; c'est faire des fredons. Ce mot est vieux, et ne s'emploie plus que par dérision.

Frein. L'origine du frein se perd dans la nuit des temps, et remonte à celle de l'équitation; elle a été attribuée à Minerve par Pausanias; par Pline et par Virgile, au lapithe Péléthronius. Stésichore, et après lui Horace, ont eu recours, pour expliquer cette origine, à une fable ingénieuse élégamment imitée par La Fontaine. Du reste, l'usage du frein, ou du moins de la têtière, se retrouve chez tous les peuples au moment où ils ont dompté le cheval, principalement dans l'Afrique, chez les Ægyptiens, les Hébreux, les Phœniciens; et dans l'Europe et l'Asie, chez les Scythes et les Sarmates, qui, dès les temps les plus reculés, ont excellé, comme aujourd'hui, dans l'art de monter les chevaux; ce qui a donné lieu aux artistes de représenter ordinairement les Amazones Sauromatides à cheval, tandis que les Grecs sont à pied.

Quoique les Grecs ne se livrassent point à l'équitation au temps d'Homère, ils faisoient cependant usage du frein, parce qu'ils savoient atteler des chevaux à un char, et les forcer à le conduire. Xénophon, dans son Traité d'Equitation, est le premier auteur qui nous donne des détails sur le frein. On le nommoit en grec *chalinos*, en latin *frænum*; il consistoit en deux petites verges de fer ou de bronze, que les Grecs nommoient *stomia*, et les Romains *lupi*. Il étoit fixé par des courroies qui venoient se réunir sur le sommet de la tête. Ces courroies avoient différens noms: on appeloit *coryphaïa*, celles qui, partant du frein même, alloient en ligne droite vers le sommet de la tête; celles qui entouroient les joues s'appeloient *geneïaster*, *geneïas*. Ces courroies étoient réunies entr'elles par des boutons de métal plus ou moins précieux, comme on le pratique encore aujourd'hui. On peut donc, sans crainte de se tromper dans la représentation des sujets antiques, donner aux chevaux un frein à-peu-près semblable à celui dont on fait usage aujourd'hui. On en trouvera un exemple dans la belle peinture du vase de M. Durand, figurée dans le premier volume de mes *Monumens antiques inédits*. Voyez sur les freins, l'ouvrage curieux de M. Invernizi, *de Frænis*; Rom. 1785, in-8°.

Fresque (Peinture a); ce terme dérive de l'italien *fresco*, frais. Les vieux auteurs français, tels que Felibien, etc. écrivoient *fraisque*, sans doute du mot français *frais*, qui exprime la même idée. La peinture à fresque s'exécute sur une muraille *fraîchement* enduite de mortier, de chaux, et de sable, d'où vient le terme de *fresque*. Cette manière de peindre est beaucoup plus durable que celle d'appliquer des couleurs à l'huile ou à la détrempe sur un mur sec et construit depuis long-temps, parce que l'enduit frais qui reçoit la couleur en est emprégné assez

fortement pour la retenir tout le temps de sa durée. Cet enduit bien fait et composé de chaux et de sable, se détache rarement du mur sur lequel il est appliqué avec les précautions convenables; il devient même par la suite d'une dureté égale à celle de la pierre. Notre enduit de plâtre, que la chaleur fait écailler, que l'humidité et la gelée détruisent en peu d'années, ne peut lui être comparé.

Il paroît que la peinture à fresque est la plus ancienne des différentes manières de peindre; mais on ne sauroit fixer l'époque précise de son origine. Les grandes peintures du Pœcile et du Lesché, dont parle Pausanias, paroissent avoir été exécutées à fresque. Dans les restes de plusieurs temples en Ægypte, on voit des figures colossales peintes sur le mur. La description que plusieurs auteurs font de ces peintures, de l'enduit préparé sur lequel elles ont été couchées, de la manière dont les couleurs ont été employées, la durée extrême enfin de ces peintures, tout paroît désigner la peinture à fresque. Les peintures des vases grecs paroissent encore indiquer qu'avant l'époque reculée où elles ont été faites, on a exécuté des peintures à fresque sur les murs des temples et des palais dont les peintures de vases ne paroissent que des copies. Les couleurs, dont on se sert pour la peinture à fresque, sont détrempées avec l'eau; il n'y a que les terres et les couleurs qui ont passé par le feu qui puissent y être employées. Ces couleurs et ces terres doivent être d'une nature sèche, s'il est possible, ou des marbres et des pierres bien pilées; car pour les teintures sèches et les autres couleurs tirées des minéraux, qui ne peuvent point s'accorder avec la chaux, cette peinture les rejette absolument; toutes les ocres, toutes les terres colorées, le jaune de Naples, même le cinabre, l'outremer et le lapis-lazuli, peuvent servir à cet usage. La peinture à fresque a cet avantage, qu'elle dure plus long-temps que celle à l'huile, en quelqu'endroit qu'elle soit exposée; mais elle a le défaut, que ne pouvant souffrir toutes sortes de couleurs, elle est moins capable d'une parfaite imitation; la peinture à fresque a encore l'inconvénient que lorsque le mur est sec, les couleurs deviennent plus claires; l'artiste doit donc se servir de couleurs plus sombres que pour la peinture à l'huile. Les couleurs qui changent le moins en séchant sont les plus propres à cette peinture. Comme les couleurs dont on se sert pour la peinture à fresque sont préparées dans des pots, il est bon d'en faire à la fois autant qu'il faut pour une peinture entière, parce que l'artiste est moins en état de saisir la même nuance que lorsque pour la peinture à l'huile, il se sert de la palette, qui lui permet de mêler les couleurs à mesure qu'il en a besoin, et de leur donner la nuance qu'il desire. Lorsque les couleurs nécessaires sont préparées, on fait couvrir par le maçon de l'enduit nécessaire, la partie du mur qu'on se croit en état de peindre dans la journée, parce que la peinture n'est pas aussi durable lorsqu'elle n'est pas appliquée sur un fond humide. Comme les couleurs sont de suite absorbées par l'enduit frais, on ne peut ni corriger, ni effacer les traits de pinceau d'une peinture à fresque; l'artiste doit donc la travailler avec promptitude, et l'exécuter d'une main hardie et légère, conduite par une tête savante, et pleine de ce beau feu qui est si nécessaire à la peinture. Tous les traits doivent être tracés d'une manière libre et hardie; ceux qui sont faits avec timidité ne peuvent guère se corriger. Les différentes teintes ne peuvent se placer que l'une à côté de

l'autre ; on ne peut pas les fondre l'une dans l'autre. Si on est dans le cas de retoucher un endroit pour renforcer les endroits sombres, il faut attendre que la première couche ait un peu séché. La meilleure manière de renforcer les ombres et les endroits sombres, c'est de le faire avec des hachures de coups de pinceau. Pour être en état de travailler avec cette hardiesse et cette légèreté, l'artiste a des dessins très-arrêtés pour les contours et pour les places des lumières et des ombres ; par-là il est assuré des formes en calquant ces dessins avec une pointe de fer qui les imprime aisément sur le mortier frais, et la plus importante partie de l'art s'y trouve tracée. Pour ne pas s'égarer dans le choix des tons de couleur, souvent ces dessins ou cartons sont lavés de la teinte que l'artiste a déterminé d'employer dans ses ouvrages ; tels sont les cartons de Raphaël qui se trouvent en Angleterre. (*Voy.* CARTONS.) Si les cartons ne portent pas la couleur projetée, le peintre doit la trouver sur un petit tableau où son travail est arrêté pour l'effet et pour le coloris. Les modernes ont usé de cette dernière méthode, et elle leur a fourni les moyens de mettre dans leurs productions à fresque plus d'accord, de coloris, et d'effet qu'on n'avoit fait jusqu'alors. Avant que de peindre à fresque, il faut que l'artiste ait préparé l'ESQUISSE, les CARTONS et l'ENDUIT. (*Voy.* ces mots.) Quant à ce dernier, on en fait deux l'un sur l'autre ; le premier qui touche la pierre, doit être fait de gros sable de rivière, il faut qu'il soit bien dressé, mais raboteux, afin de retenir le second enduit où l'on doit coucher les couleurs. Ce dernier enduit se fait de mortier, de chaux vieille éteinte, et de sablon de rivière. Afin que la peinture à fresque soit de durée, il faut que le mur soit fait de bons matériaux, et que le peintre ait soin de bien empâter, et de ne point épargner la couleur. Tous les temps, hors celui de la gelée, sont bons pour peindre à fresque.

Le petit détail des formes, la fonte excessive et suivie des teintes, le mérite d'une touche délicate et légère, ne peuvent faire partie de la peinture à fresque, aussi ne supporte-t-elle pas d'être examinée de près comme les tableaux à l'huile. Elle a quelque chose de sec et de raboteux qui déplaît. Un artiste ou un amateur qui auroit compté sur le succès d'une fresque placée près de l'œil, se seroit lourdement abusé. Le vulgaire la trouvera toujours grossière et peu finie. La fresque ne doit guère s'employer que pour les palais, les temples et les édifices publics. Mais aussi aucun autre genre, dans ces vastes endroits, ne sauroit lui être préféré. Large, piquante de tons, constamment fraîche, elle enrichit l'architecture, l'agrandit, l'anime, et repose l'œil de la répétition de ses formes et de la monotonie de sa couleur, dans un lieu sur-tout où les marbres de couleur et les bronzes ne sont pas employés. Une belle fresque fait même sentir tout ce qu'une fastueuse architecture a de précieux, puisque cette architecture sert de cadre, de soutien et d'abri à cet art qui arrête les regards et attache toutes les ames sensibles. Dans les mains d'un habile coloriste, et qui connoît bien les couleurs de la *peinture à fresque*, elle est la plus susceptible d'effet général, et plus capable qu'aucune autre manière de donner aux corps la saillie qui approche le plus de la réalité.

Avant la découverte des couleurs à l'huile, la peinture à fresque étoit plus fréquemment employée à la décoration de l'extérieur des édifices et même de l'intérieur des appartemens, des plafonds, etc. Les plus beaux ouvrages de Raphaël

sont ses peintures à fresque dans le Vatican ; aujourd'hui elles ont perdu beaucoup sous le rapport du coloris ; c'est que du temps de Raphaël on n'avoit pas encore perfectionné la partie pratique de cet art autant qu'on l'a fait par la suite, sur-tout du temps des Carraches. Aussi les peintures à fresque d'Annibal Carrache dans le palais Farnèse, sont, sous le rapport de l'exécution, plus belles que tout ce qui avoit été fait en ce genre avant lui.

« Il ne faut pas s'étonner, dit Mengs, dans ses *Réflexions sur Raphaël, sur le Corrège, sur le Titien*, etc. de ce que les ouvrages à fresque de Raphaël sont d'un plus beau coloris que ses tableaux à l'huile. On peut en donner différentes raisons : la première, c'est que Raphaël avoit plus d'habitude à peindre de cette manière que de l'autre ; la seconde, c'est que les couleurs de terre que cet artiste employoit de préférence, sont beaucoup plus belles à fresque qu'à l'huile ; mais il faut l'attribuer principalement à ce qu'il n'a pas pu se servir de ses disciples pour ébaucher ses ouvrages à fresque ; au lieu qu'à l'huile, c'est Jules Romain qui a presque tout ébauché. Raphaël étoit si occupé à inventer et à dessiner, qu'il ne pouvoit peindre lui-même ses ouvrages ; il ne faisoit donc que finir ce que Jules Romain n'avoit pu exécuter. Comme Raphaël n'a pas vécu assez long-temps pour reconnoître par lui-même le changement que le temps pouvoit opérer sur ses tableaux, il s'est contenté de les retoucher légèrement, cependant avec soin. Mais la peinture à l'huile est sujette à un grand inconvénient. C'est que la première couche des couleurs perce toujours et reparoît avec le temps ; quand l'humidité et la graisse de l'huile se sont évaporées. Lorsque les tableaux deviennent vieux, ils perdent l'éclat de la dernière couleur, et les premières couches sortent alors fortement ».

On appelle une *fresque*, l'ouvrage même qui est peint *à fresque*.

Dom Pernetti, dans la préface de son *Dictionnaire portatif de Peinture*, a donné une description détaillée de la peinture à fresque. On peut encore consulter sur ce sujet Vasari, dans son *Introduzione alle tre arti del disegno*, en tête de ses *Vite ;* Bernard du Puy du Grez, dans son *Traité sur la Peinture*, Toul. 1699, in-4°. ; — le huitième et neuvième chapitre des *Elémens de Peinture* par de Piles, etc.

Comme la plupart des peintres antérieurs à la découverte des couleurs à l'huile ont peint à fresque, on trouvera à l'article Peinture, les noms de ceux qui se sont distingués dans ce genre.

Frigidarium ; pièce des bains anciens destinée ou à refroidir insensiblement ceux qui avoient pris le bain chaud dans les pièces situées à côté, ou bien à prendre des bains froids. *Voyez* Bains.

Frise. On appelle ainsi la partie du milieu de l'entablement comprise entre l'architrave et la corniche. Elle rappelle la place qu'occupoient les extrémités des poutres qui supportent le plancher. (*Voy.* Entablement.) Sa hauteur diffère selon les différens ordres, sans cependant s'éloigner sensiblement du tiers de la hauteur de tout l'entablement. L'ordre toscan n'avoit pas de frise chez les anciens ; parce que les poutres posées sur l'architrave, et qui dans les autres ordres ne le dépassent point, avoient tant de saillie dans cet ordre, qu'elles formoient la corniche. On voit cependant que ces mêmes poutres donnèrent lieu à la frise, en ce que par la suite on les coupoit au niveau de l'architrave. Dans l'ordre dorique, la frise fut ornée de triglyphes qui sans doute doivent leur origine aux extrémités même des poutres

posées sur l'architrave. On les place à des distances égales au-dessus du milieu des colonnes et de celui des entre-colonnemens. Il restoit ainsi entre deux triglyphes, un champ carré appelé *métope*. Dans les autres ordres la frise étoit ornée de guirlandes de fruits, de figures et de combats d'animaux (et c'est probablement ce qui l'a fait nommer *zophorus* par Vitruve), de figures humaines, d'armes, d'instrumens de sacrifices, etc., souvent même de cannelures seulement. C'étoit sur-tout à la frise qu'on appliquoit de préférence les ornemens allégoriques. Il paroît que sur la frise du temple de Jupiter à Elis, on avoit représenté la course de Pélops et d'Œnomaüs. Il se peut cependant que ce sujet ait été sculpté sur le fronton de ce temple. Les boucliers, sculptés souvent sur les frises, indiquent les boucliers véritables qu'on y suspendoit à l'honneur des dieux, après en avoir ôté les courroies, par lesquelles on passoit le bras, pour qu'on ne pût pas en faire usage dans une sédition. On mutiloit, de propos délibéré, beaucoup de choses consacrées aux dieux, pour les mettre hors d'état de servir. Des boucliers d'or, qui faisoient partie du butin après la bataille de Marathon, ont été suspendus, selon Pausanias, à la frise du temple d'Apollon à Delphes. Suivant Plutarque, des bois de cerf ont été attachés aux temples de Diane; cela doit être entendu de la frise et de cette partie qui se trouve entre les triglyphes, où Agavé, mère de Penthée, veut, dans Euripide, faire placer la tête de son fils; idée qui semble prise de l'usage d'y employer des ornemens allégoriques. Stuart, dans ses *Antiquités d'Athènes*, a rapporté le fragment d'une frise dorique à Athènes, dont deux triglyphes sont ornés de têtes de pavots, avec un flambeau et un thyrse placés en sautoir; ce morceau singulier paroît avoir appartenu à un temple de Cérès. On voit, d'après cela, qu'il n'y a pas de membre d'architecture dans l'ornement duquel l'imagination de l'architecte ait un champ plus libre. Winckelmann, dans son Traité sur l'Architecture des Anciens, a déjà fait voir combien de variétés on remarque dans leurs frises. *V.* Ornemens.

La frise est encore très-propre à recevoir une inscription; on en voit, entr'autres, un exemple à la Rotonde à Rome. Quelquefois on y pratique des ouvertures ovales appelées *œil de bœuf*, qui servent à éclairer de petites chambres situées au-dessus des pièces principales. Ces petites fenêtres donnent l'occasion la plus convenable pour pratiquer de ces petites chambres ou entre-sols au-dessus des grands appartemens. Quelquefois des architectes ont pratiqué ces petites fenêtres dans l'architrave, et on en voit un exemple dans le château du roi à Berlin; mais c'est un défaut choquant, parce que l'architrave, d'après sa nature, ne doit pas être interrompu.

Quelquefois, et sur-tout dans les édifices peu ornés, on appelle *frise* une longue bande qui occupe *toute* la partie supérieure d'un mur, dans une direction horizontale.

On a de *Gérard* Audran, un *Livre de Frises*, d'après *La Fage*. — Jombert, dans son Catalogue des ouvrages d'Etienne della Bella, cite aussi de lui quelques frises. — On a de P. Columbani, *A variety of Capitals, Frises and Corniches*, 12 feuilles in-fol. — et 25 feuilles de *frises et ornemens modernes*, par J. Le Pautre; etc. etc.

Beaucoup de bas-reliefs qui ornent aujourd'hui les cabinets, ont servi à la décoration de frises antiques. Je citerai particulièrement un bas-relief du Musée Capitolin, et un autre de la villa Pinciana, qui ont pour ornement divers instrumens de sacrifices.

Froid. On désigne, par cette épithète, les objets figurés par la peinture, dans lesquels on ne retrouve pas la vie et la chaleur qu'on y remarque dans la nature. Non-seulement les animaux qui, pendant la durée de leur vie, ont une chaleur intérieure; mais aussi les paysages dans lesquels la nature est en pleine activité, excitent quelquefois en nous une sensation que l'on compare avec la chaleur. Les idées de chaleur et de froid sont fort souvent appliquées aux couleurs. On attribue même à différentes couleurs un certain feu, et d'autres de même paroissent être froides. Les belles couleurs entières, sur-tout lorsqu'elles ont du luisant, excitent l'idée de la chaleur; les couleurs rompues et mattes, au contraire, excitent celle du froid. D'après cela, tout tableau est froid lorsqu'on y voit dominer des couleurs moyennes d'un certain mat, et que, par cette raison, il a l'air d'être peint au pastel. On s'apperçoit alors bientôt que les couleurs ne sont pas l'habit brillant de la nature, mais un fard artificiel.

Quelqu'heureux que soient l'invention et le dessin d'un tableau, il perd beaucoup par un coloris froid; c'est ce que font voir plusieurs tableaux du Poussin, et des plus habiles peintres de l'école française. Plus le peintre tourmente ses couleurs sur la palette, et plus il risque d'avoir le coloris froid. Par le procédé opposé, on évite d'être froid; mais il faut pour cela que l'artiste ait une grande connoissance des couleurs, et beaucoup de pratique, pour ne pas tomber dans la dureté et dans la bigarrure. Il y a une manière de peindre qui fait que la chaleur des tableaux se perd à mesure qu'ils vieillissent, et que, par conséquent, on peut dire qu'ils meurent; peu à peu ces ouvrages deviennent froids. C'est ce qui a lieu, lorsque le peintre, ne connoissant pas bien ses couleurs, mêle ensemble, ou place l'une sur l'autre, des couleurs qui se détruisent peu à peu; ou lorsqu'il applique des couches trop légères, des couleurs fines qui s'évaporent plus facilement.

Un ouvrage de l'art peut être froid de dessin, de couleur, de touche, de composition, d'expression. Le dessin est froid, quand les lignes n'en sont pas variées; la couleur est froide, quand elle est foible; la touche est froide, quand elle est timide et peu prononcée; la composition est froide, quand elle manque de mouvement; l'expression est froide, quand les figures ne semblent animées par aucune affection intérieure. Quelquefois le froid est relatif au sujet. Quand le sujet exige un mouvement impétueux, la composition est froide, si elle n'a que le même degré de mouvement qui conviendroit à un sujet tranquille, et qui lui donneroit toute la chaleur dont il est susceptible. L'expression est froide, si elle ne présente qu'une passion modérée, quand le sujet exige une passion violente.

Fronde. *Voy.* **Funda.**

Frons; les Romains appeloient ainsi la façade antérieure et principale d'un temple; ils la nommoient aussi *Anticum*. Voyez **Façade**, **Anticum.**

Front. C'est dans le *front* que réside un des principaux caractères d'une belle figure. Un *front* très-découvert passoit chez les anciens pour une difformité; peut-être est-ce parce qu'il annonce l'impudence et l'effronterie. Un *front* large, bien différent du précédent, est très-propre à renforcer l'expression du sublime; c'est celui que les artistes anciens donnoient aux divinités. Il devoit être ouvert, élevé et plane (ce qu'ils appeloient souvent *front d'ivoire*), et tenir à un nez, non pas arrondi, mais large et carré. Du reste, il paroît constant

qu'un *front* étroit convient davantage à la beauté. C'est d'après cela, que beaucoup de femmes, pour faire paroître leur front plus petit, ramènent en avant les cheveux du toupet.

Frontispice. C'est la face principale d'un édifice. *Voy.* Portail.

Fronton. Les deux côtés du toit s'élevant insensiblement pour se joindre sous un angle obtus dans le faîte, forment au-dessus de la façade principale un triangle qu'on appelle le *fronton*. Les Romains le désignoient par le mot Fastigium, les Grecs par ceux Aétos et Aétoma. (*V.* ces mots.) Quelquefois sa forme triangulaire le faisoit appeler aussi *trichorium*. Le nom *aétos* vient sans doute de la ressemblance d'un fronton avec un aigle qui se repose et qui étend ses ailes. Cette ressemblance n'est sans doute que fort éloignée; mais on peut concevoir facilement qu'elle a pu s'offrir à l'imagination des Grecs, parce que l'aigle, comme oiseau chéri de Jupiter, trouvoit un asyle assuré sur les toits des temples, et que, pour cette raison, il devoit fort souvent s'y placer. Par une suite de cette dénomination, on figuroit quelquefois dans le champ du fronton un aigle ayant les ailes éployées. C'est ce qu'on voit, non-seulement sur les frontons des temples subsistans (entr'autres d'un temple près de Tunis dont parle Shaw), mais aussi sur quelques médailles de Tarsus, de Pergame et d'autres villes. Quelques auteurs ont pensé que, pour cette raison même, les frontons ont été désignés par le mot *aétos*; mais cela n'est pas vraisemblable, parce que cette dénomination est plus ancienne que cette représentation sur les temples et sur les médailles. Le temple qu'on vient de citer a été sans doute construit sous les Antonins, et les médailles sont également d'un temps peu reculé. Le fronton étoit un des principaux ornemens des temples, et celui par lequel on les distinguoit particulièrement; le fronton étoit essentiel pour donner à ces édifices de la dignité et un extérieur solennel.

D'autres édifices publics étoient rarement décorés de pareils frontons. On en ornoit encore moins les habitations des particuliers, qui avoient ordinairement des toits plats, de sorte qu'elles ne pouvoient avoir de fronton; mais lors même que le toit y étoit en pente, on ne pouvoit point y appliquer un fronton décoré d'une corniche, qui l'isoloit. Lorsqu'il fut permis à César d'orner sa maison d'un fronton, on regarda cette permission comme un honneur divin. Il fut, sans contredit, le premier à qui cette permission fut accordée; par la suite, les maisons des empereurs et d'autres personnages distingués en furent également décorées. Le champ triangulaire du fronton, portoit le nom de *tympanum*. Ce mot vient peut-être de ce que la peau du tambour dont on se servoit dans les mystères, étoit chargée de divers ornemens, et que le champ du fronton, qui ressemble un peu à une peau tendue sur l'ouverture du toit, en étoit également couvert.

Selon Vitruve, on donnoit au fronton, pour hauteur, dans le milieu, la neuvième partie de la largeur de la corniche de l'entablement à la façade du temple, et on le couvroit d'une corniche, semblable à celle de l'entablement. Les *tympanum* ou frontons des temples grecs, dont des restes se sont conservés jusqu'à nos jours, ne s'accordent pas tout-à-fait avec ces indications de Vitruve, si toutefois les dessins et les mesures des artistes, qui nous ont fait connoître ces temples, sont faits avec exactitude d'après les originaux; car dans quelques-uns de ces temples le fronton n'a pas tout-à-fait la neuvième partie de la largeur de la corniche, dans d'autres il est

plus élevé ; et dans quelques-uns, tels que le Parthénon, il a pour hauteur presque la onzième partie de la largeur. Peut-être que, dans les temps reculés, on donnoit aux frontons plus d'élévation que dans les temps suivans ; et même quoiqu'on eût déjà fixé de certaines règles, on ne s'y astreignoit pas avec tant de sévérité, mais on avoit toujours égard à la grandeur et aux proportions du temple entier, de sorte que les grands temples, d'une largeur considérable, avoient des frontons moins élevés que les temples plus petits, parce que sans cette attention les frontons de ceux-ci auroient été trop écrasés, et ceux des premiers auroient été trop élevés.

A la façade antérieure du temple, on plaçoit quelquefois sur la corniche, des statues, des vases et des ornemens de feuillage. C'est ce qu'on voit, par plusieurs des temples qui sont figurés sur les médailles et sur les bas-reliefs, et les anciens auteurs font aussi mention de plusieurs temples qui avoient de pareils ornemens. Pour donner une assiette sûre à ces statues placées sur un plan incliné, tel qu'étoit la corniche qui entouroit le fronton, on plaçoit sur le sommet du fronton, et à ses deux extrémités, des piédestaux appelés ACROTÈRES. (*Voy.* ce mot.) Selon Vitruve, ceux des deux extrémités devoient avoir pour hauteur la moitié de celle du fronton ; et l'acrotère du milieu avoit un huitième de plus de hauteur que ceux des deux extrémités. Nous trouvons de ces acrotères sur le portique dorique à Athènes, où les dimensions cependant diffèrent de celles prescrites par Vitruve. Sur le milieu du fronton du temple de Jupiter à Olympie, il y avoit une Victoire de bronze doré ; et au-dessous d'elle, il paroît qu'à l'acrotère on avoit suspendu un bouclier d'or avec la tête de la Gorgone. C'étoit un don des Tanagréens qu'ils avoient consacré à Jupiter, en reconnoissance d'une victoire remportée sur les Argiens. Au-dessus de chaque coin du fronton, il y avoit un vase de bronze doré. Au-dessus du sommet du fronton du temple d'Æsculape, à Titane, il y avoit un Hercule, et sur chaque extrémité une Victoire. Le fronton du temple d'Apollon Palatin à Rome, étoit également orné de statues. Les Etrusques avoient déjà eu l'habitude d'orner le sommet des temples de figures en terre cuite. Sur le faîte d'un temple de Saturne, il y avoit des Tritons avec des instrumens à vent, et le fronton d'un temple de la Nymphe Bygoé étoit orné du buste de cette Nymphe. Les Romains suivirent l'exemple des Etrusques, et Tarquin-l'Ancien fit placer sur le fronton du temple de Jupiter Capitolin un quadrige de terre cuite, qui, l'an de Rome 548, fut remplacé par un quadrige en bronze doré, que les ædiles Caius Livius et Marcus Servilius Geminus y firent placer. Dans les temps les plus anciens, le champ du fronton étoit sans ornemens, comme on le voit encore au temple de Pæstum, à celui de la Concorde à Agrigente, à celui de Ségeste, et même au temple de Thésée à Athènes. Par la suite, le fronton des grands temples célèbres, sur-tout de ceux qui furent construits après la guerre des Perses, fut ordinairement orné de bas-reliefs travaillés par les artistes les plus distingués. Les sujets qu'on choisissoit avoient le plus souvent quelque rapport au dieu auquel le temple étoit consacré. Quelquefois on choisissoit aussi un sujet pris dans l'histoire de la nation ou dans celle de la ville qui faisoit bâtir le temple. Sur le fronton de la façade antérieure du Parthenon à Athènes, on avoit figuré la naissance de Minerve ; sur celui de la façade de

derrière, on voyoit la dispute de cette déesse et de Neptune relative au droit d'être la divinité protectrice de l'Attique. Sur les frontons du temple d'Hercule à Thèbes, on avoit figuré la plupart des douze travaux de ce héros. Ces bas-reliefs étoient l'ouvrage de Praxitèle. Cet artiste n'y avoit pas figuré l'expulsion des oiseaux de Stymphale, et le travail de nettoyer le pays des Eléens ou la cour d'Augias, auquel il avoit substitué la défaite d'Antée. Le fronton antérieur du grand temple de Jupiter à Agrigente étoit orné du combat de ce dieu avec les géans; celui de derrière offroit la prise de Troie. Le temple de Minerve Aléa à Tégée, offroit, sur le fronton de devant, la chasse du sanglier de Calydon, sujet qui, à la vérité, n'avoit point de rapport à Minerve, mais qui devoit intéresser les habitans de Tégée, parce que quelques-uns des héros qu'on y avoit figurés étoient originaires de cette ville. Dans le milieu à-peu-près du fronton se trouvoit le sanglier; devant lui étoient Atalante, Méléagre, Thésée, Télamon, Pollux et Iolaüs, le compagnon inséparable d'Hercule, qui l'avoit assisté dans la plupart de ses exploits. Ces différens héros étoient représentés dans l'action d'attaquer le sanglier. On y voyoit encore les fils de Thésée, les frères d'Althéa, Prothéus et Comètès. De l'autre côté du sanglier, et probablement derrière lui, on voyoit Epochus qui soutenoit Ancée qui avoit été blessé. A côté de lui étoient Castor et Amphiaraüs, ensuite Hippothoüs, et enfin Pirithoüs. Dans le fronton de derrière, on voyoit le combat de Télèphe et d'Achille, dans les champs situés sur les bords du fleuve Caïcus. Les sculptures qui ornoient les frontons du temple d'Apollon à Delphes, représentoient Diane, Latone, Apollon et les Muses, le coucher de Héliôs, Bacchus et les Thyiades. Pausanias ne s'explique pas positivement sur les sujets figurés sur le fronton du devant et sur ceux qui étoient représentés sur le fronton opposé. Peut-être qu'Apollon et sa suite, comme dieu du temple, occupoient le fronton antérieur, et que les autres figures qui n'avoient avec Bacchus qu'un rapport éloigné, étoient représentées sur le fronton de derrière. Praxias d'Athènes, élève de Calamis, avoit commencé ces sculptures; mais lorsqu'il mourut il n'avoit terminé que les têtes: un autre Athénien, Androsthènes, élève d'Eucadmus, acheva alors le reste. Le temple de Jupiter à Olympie, construit avec tant de magnificence, avoit les frontons ornés de bas-reliefs, exécutés par deux des plus habiles artistes de ce temps. Les bas-reliefs du fronton de devant avoient été exécutés par Pæonius; ceux du fronton de derrière avoient été exécutés par Alcaménès, un des principaux élèves de Phidias. Sur le fronton de devant, on voyoit Pélops et Œnomaüs, qui se préparoient à la fameuse course qui avoit eu lieu dans cette contrée. Le milieu du champ étoit occupé par Jupiter, dieu de ce temple et grand-père de Pélops. A sa droite étoit Œnomaüs, qui se couvroit de son casque; et à côté de lui, son épouse Stérope, une des sept filles d'Atlas. Ensuite venoit le char d'Œnomaüs, attelé de quatre chevaux; sur le devant du char étoit l'aurige Myrtille: derrière le char, on voyoit deux hommes chargés d'avoir soin des chevaux, mais dont les noms n'étoient pas connus. Dans un coin du champ de ce même côté, on voyoit la figure couchée du dieu du fleuve Cladéus. A la gauche de Jupiter étoient Pélops et Hippodamia, le char du héros attelé de quatre chevaux, ainsi que ceux qui avoient soin des chevaux, et l'aurige; le fleuve Alphée, dans le coin du fronton, étoit couché. Ces deux fleuves étoient figurés dans cette

composition, parce que les Eléens les estimoient par-dessus tous les autres. La distribution de ce bas-relief étoit tout-à-fait symétrique. Jupiter occupoit le milieu du fronton, et les groupes des deux côtés étoient composés d'un nombre égal de figures, dont la position se ressembloit aussi. La distribution des figures du bas-relief qui ornoit le fronton opposé étoit plus libre. On y voyoit le combat des Centaures et des Lapithes aux noces de Pirithoüs. Au milieu du champ, on voyoit Pirithoüs, fils de Jupiter: auprès de lui étoient, d'un côté, le Centaure Eurytion, qui avoit enlevé sa fiancée, et Cæneus, qui assista Pirithoüs dans son combat. De l'autre côté, on voyoit Thésée, un des descendans de Pélops, qui, armé d'une hache, combattoit deux Centaures, dont l'un vouloit enlever un jeune homme, l'autre une jeune fille. Le fronton du Panthéon à Rome étoit sans doute orné d'un bas-relief, qui paroît avoir été en bronze; car on y trouve dans les pierres beaucoup de trous, destinés sans doute à recevoir les clous ou chevilles pour fixer les bas-reliefs. Quelques bas-reliefs qui ornent les cabinets ont été détachés des frontons antiques: tel est dans le Musée Pio-Clémentin celui qui représente les géans foudroyés par Jupiter; la position des géans, le foudre qui sillonne le dos de l'un d'entr'eux, prouvent que dans la partie supérieure à la pointe du fronton, étoit Jupiter qui repoussoit cette race impie. *Voy.* Aétos, Aigle, Tympan.

A l'époque où le bon goût de l'architecture fut altéré par le goût des ornemens, on faisoit aussi surmonter de frontons les portes et les fenêtres. Le Père Laugier veut absolument restreindre les frontons aux seuls toits. Vitruve paroît aussi être de ce sentiment. On a cependant observé, en faveur de l'opinion contraire, qu'un fronton est assez naturel au-dessus d'une porte ou d'une fenêtre, lorsqu'on a orné ces parties de corniches très-saillantes, parce qu'alors le fronton représente le toit de ces ouvertures. Il faut cependant convenir qu'à une façade dont les fenêtres sont à peu de distance l'une de l'autre, ce grand nombre de frontons fait un mauvais effet, à cause des nombreux angles pointus qu'on y voit de tous côtés. Cet effet des frontons de fenêtres devient encore plus désagréable, quand les étages sont séparés par des corniches; car alors les sommets des frontons sont trop près de ces corniches: ce qui forme encore de nouveaux angles par le point de contact du sommet du fronton avec la corniche de séparation.

On appelle *fronton à jour*, celui dont le tympan est évidé pour donner de la lumière à quelque logement pratiqué par-derrière; *fronton brisé*, celui dont les corniches rampantes ne se joignent point, mais sont retournées par Redents ou Ressauts (*Voyez* ces mots); *fronton double*, celui qui en couvre un autre plus petit dans son tympan, comme au gros pavillon du Louvre, où on en a pratiqué trois l'un dans l'autre; *fronton gothique*, une espèce de pignon à jour, et orné de moulures de forme triangulaire, renfermant une rose de vitraux, comme on en voit aux portails latéraux de Notre-Dame de Paris; *fronton par enroulement*, celui dont les deux corniches rampantes ne se joignent point, et sont contournées en enroulement, formant des espèces de consoles couchées; *fronton sans base*, celui dont la base ou corniche de niveau est coupée et retournée d'équerre sur des colonnes ou pilastres; *fronton sans retour*, celui dont la base n'est pas profilée au bas des corniches rampantes; *fronton surmonté*, celui dont la pointe est plus élevée que les bonnes proportions ne le permettent, et qui

tient du fronton gothique ; *fronton surbaissé*, celui dont la pointe est plus basse qu'elle ne doit être.

On peut consulter sur les frontons antiques, Sliegl1tz, *Archæologie des Baukmest ;* et sur les frontons en général, le *Cours d'Architecture* de Blondel, dans le premier et le troisième volume.

Fructification. On appelle, dans l'Iconologie Botanique, fructification d'une plante, toutes les parties de la fleur qui servent à la reproduction de l'espèce. Le peintre de fleurs, qui ne vise qu'à l'effet, ne prend pas la peine de compter les étamines et les pistils, et néglige souvent de donner aux organes de la fructification le nombre, la forme et la position qui leur convient : mais le peintre qui dessine ou peint des fleurs pour servir à l'usage des botanistes, doit examiner avec soin toutes les parties de la fructification, et en tenir compte. Pour cela, il doit avoir fait une étude particulière de la physiologie végétale. Cette représentation parfaite des parties de la fructification, est ce qui distingue les beaux vélins du Musée d'Histoire naturelle, exécutés par M. Redouté, de ceux qui ont été faits par ses prédécesseurs. Les parties de la fructification sont ordinairement figurées sur une même ligne au bas de la plante qu'on représente; mais il est à craindre pour un artiste, qui a donné à ses fleurs tout le soin possible pour en faire un ouvrage de l'art, que ces petits détails ne détournent l'attention de l'objet principal, qui est la plante figurée dans son système général. M. Redouté à trouvé un moyen pour éviter cet inconvénient; c'est de représenter les organes de la fructification avec des traits si légers, qu'on les apperçoit à peine au premier coup-d'œil, quoiqu'en y regardant de près on voie bien que rien n'a été négligé. Les peintres de fleurs, qui voudront faire de beaux ouvrages de botanique, feront bien d'imiter cet habile artiste.

Fructuaria. *Voy.* Villa Fructuaria.

Fruit; terme d'architecture qui signifie une diminution presque insensible du bas en haut d'un mur, observant que le dedans soit à-plomb. Lorsque la diminution se pratique en dedans, on l'appelle contre-fruit. On appelle aussi *fruits*, un ornement de sculpture qui imite les fruits naturels, et dont on fait des festons, des bouquets.

Fruits. La peinture des *fruits* est un genre d'imitation qui n'est guère séparé de celui de peindre des fleurs ; mais il offre moins de difficultés. Les fruits sont plus faciles à copier, parce qu'ils changent moins promptement de formes, et que le peintre a tout le temps de les bien imiter. Si la richesse des couleurs, la douceur du duvet, sont des beautés communes à ces diverses et précieuses productions de la nature, les formes détaillées des fleurs, et ce qu'elles montrent de feuilles diaphanes, est une tâche qu'on n'a point à remplir en peignant des *fruits*. Les fleurs demandent donc une touche légère et variée, une transparence de tons qui particularise le talent du peintre de ce genre, tandis que la pâte, la largeur et la fierté du pinceau rendent mieux les *fruits*. L'étude des fruits est un moyen de colorer avec fraîcheur et puissance; et en particulier, l'artiste saura exécuter des *fruits* dans tous les sujets qui seront susceptibles de cet agréable et brillant accessoire.

Parmi les peintres de fruits, on distingue : *Jean-Louis* Bos, vers 1490; *Cés.* Bernazzono, vers 1556; *Jacques* van Es, vers 1620; *Pierre-Paul* Gobbo, en 1630; *Jean* Roos, mort en 1638 ; *Jean* de Heck, en 1660 ; *Dan.* Seghers, mort en 1660; *Jean* de Kesseu, en 1665; *Jean-Philippe* de Thielen, en 1667; *Juan* de Avelano, en

1670; *Donna* Bettina, en 1670; *Marius* Nuzzi, surnommé *de' Fiori*, mort en 1673; *J. J.* de Heem, mort en 1674; *Corn.* de Kik, en 1675; *Guill.* d'Aelst et Mignon, morts en 1679; *Fel.* Bigi, *Marg.* Caffa, et *Angel.* Ascione, en 1680; *Gaspard* Smitz, mort en 1689; *Abr.* Breughel, mort en 1690; *Nic.* Verendael et Morel, en 1690; *Pierre* Withoos, en 1693; *Marie* d'Oosterwick, en 1693; *Jean-Bapt.* Monnoyer, mort en 1699; *Ernest* Stuvens, en 1700; *Herm.* Verelst, mort en 1700; *Joris* van Son, mort en 1702; *Math.* Withoos, mort en 1703; Crepu, en 1705; Zon, en 1710; *Simon* Verelst, mort en 1710; Gillemanns, mort en 1713; *Jean-Bapt.* Blain de Fontenay, mort en 1715: *Madelaine* Fürst, en 1717; *Jean* Moortel, mort en 1719; Verbruggen, mort en 1720; Van Royen, mort en 1723; *Françoie* Tamm, surnommé *Dapper*, mort en 1724; *Scipion* Angelini, mort en 1729; *Giov.* Garri, mort en 1731; *André* Belvedere, mort en 1732; *Gaspard* Lopes da i Fiori, mort en 1732; *Pierre* Hardime, mort en 1748; *Corn.* Kæpel, mort en 1748; *Jean* de Huysum, mort en 1749; *Rachel* Ruysch, en 1750; *Henri-Christophe* Piccart, mort en 1769; *Jacques* Xavery, en 1769, etc. etc. *Voyez* aussi l'art. Fleurs.

Depuis que l'art du dessin et de la peinture ont été appliqués à l'étude de l'histoire naturelle, on a fait plusieurs belles collections de fruits. Le Journal publié sur cette belle partie de la botanique, sous le titre de *Obstgærtner*, par M. Sickler le père, est un des ouvrages où on a porté au plus haut degré de perfection la représentation fidelle des fruits. Les peintres de fruits sont en général ceux qui se sont livrés à peindre les fleurs. *Voyez* Fleurs.

Fruste. Ce mot, dérivé du latin *frustum*, morceau, fragment, est consacré dans la science des antiques, et principalement dans la numismatique. Les antiquaires appellent une médaille *fruste*, celle qui est tellement effacée, qu'on n'en peut lire la légende. On entend aussi par *fruste*, une pierre antique usée, ou gâtée par le temps; de sorte qu'on n'en peut connoître les figures ni lire les inscriptions.

Fucus. *Voyez* Fard.

Fugue, terme de musique, qui signifie une pièce ou morceau où l'on traite, selon certaines règles d'harmonie et de modulation, un chant appelé *sujet*, en le faisant passer successivement et alternativement d'une partie à l'autre. Les fugues rendent la musique plus bruyante qu'agréable; c'est pourquoi elles conviennent mieux dans les chœurs que par-tout ailleurs. Comme le principal mérite de la fugue est de fixer l'oreille sur le chant principal ou sujet, le compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce chant bien distinct, pour empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres parties. Le mot fugue vient du latin *fuga*, fuite; parce que les parties partant ainsi successivement, semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre. *Voy.* Canon.

Fugue renversée. C'est une fugue dont la réponse se fait par mouvement contraire à celui du sujet. *Voy.* Contrefugue.

Fuir. On emploie ce mot en peinture, en parlant des objets qui semblent s'enfoncer et s'éloigner de la vue. C'est la perspective qui prescrit les moyens de faire ainsi fuir certaines parties d'un tableau. On appelle couleurs fuyantes celles qui sont très-propres à cet effet, comme le blanc et le bleu céleste.

Fulmen, *Voy.* Foudre.

Fulminante (Légion), *Voy.* Foudre, page 634.

FUMÉE. On peut lui appliquer relativement à sa représentation dans les objets d'arts, les mêmes observations que celles qui ont été faites sur le feu. Elle a fourni un chapitre à Léonard de Vinci. Les milieux des tourbillons de *fumée* en sont les parties les plus obscures : ils s'éclaircissent et prennent de la transparence en approchant de leurs extrémités ; ces extrémités elles-mêmes se perdent et se confondent avec les objets qui leur servent de fond. Puisque la *fumée* se termine imperceptiblement, les ombres qu'elle porte ne doivent pas elles-mêmes être terminées, et leurs bornes seront indécises. La *fumée* cachera d'autant moins les corps devant lesquels elle est interposée, qu'elle sera plus éloignée de l'œil du spectateur ; elle les cachera d'autant moins encore, qu'elle sera plus élevée, parce qu'elle se dissipe et devient moins dense à mesure qu'elle s'élève. La *fumée*, comme le feu, indique à la fois la force et la direction du vent. Tout, dans un tableau, doit s'accorder avec cette indication. La fumée n'a pas une couleur propre et déterminée ; elle en change suivant la quantité et la qualité de la flamme. La *fumée* des grands incendies, et celle des substances légères et faciles à s'enflammer, telles que la paille, est colorée par le feu jusqu'à une grande hauteur ; mais la *fumée* de ces derniers corps est légère ; celle des grands embrasemens est épaisse, et colorée de tous les tons que prêtent à la flamme toutes les substances dont elle se nourrit.

FUNAMBULE. On peut traduire ce mot par *danseur de corde*. Et c'est précisément ce que signifie le mot latin *funambulus*, composé de *funis*, une corde, et d'*ambulo*, je marche. Un *funambule* est donc un homme qui marche sur une corde attachée à deux poteaux opposés. Les anciens ont eu, comme nous, leurs danseurs de corde. Dans tous leurs exercices, ils déployoient une adresse, une légèreté, une souplesse étonnantes. Les uns voltigeoient autour d'une corde, comme une roue autour de son essieu, et s'y suspendoient par les pieds ou par le cou. Les autres y voloient appuyés sur l'estomac, ayant les bras et les jambes étendus. D'autres couroient sur la corde, horizontalement ou obliquement tendue. Plusieurs enfin, non-seulement y marchoient en portant un enfant sur leurs épaules, mais ils y exécutoient divers mouvemens et des tours de force extraordinaires. Ce genre de plaisir a été porté loin chez les anciens ; car on lit qu'on avoit appris à des éléphans à marcher sur la corde, ayant sur leur dos des hommes, et même des litières. Le métier des funambules n'a point dégénéré. Dans le moyen âge, à l'entrée de la reine Isabeau de Bavière, épouse de Charles VI, un funambule traversa sur une corde l'espace qui est entre les deux tours de Notre-Dame à leur sommet. Les Espagnols et les Italiens sont ceux qui réussissent aujourd'hui le mieux dans ce dangereux exercice ; la danse de corde est d'ailleurs réglée comme celle qui s'exécute sur un plancher : le danseur est dirigé par un air approprié à chaque espèce de danse, et sans lequel il lui est bien plus difficile de se soutenir sur la corde ; aussi est-ce un tour de force de danser sans musique.

FUNDA. Euripide et Platon appellent *sphendonê*, c'est-à-dire, *fronde*, en latin *funda*, une pierre montée en bague ; cela vient de ce que le chaton ressemble au cuir d'une fronde. La partie qui renferme la pierre, et l'anneau, ressemblent aux deux cordes qui l'assujettissent, et qui servent à lancer la pierre. De-là vient que les Romains nommoient aussi *funda*, une pierre montée en bague.

Pline entend par *funda*, selon

Carlo Fea, le creux même dans lequel la pierre s'enchâsse.

Fureur et Furies. Voy. *Dict. mythol.*

Fusarolle. En architecture, c'est un petit membre rond, ou autrement l'astragale, taillé en forme de collier ou de chapelet, sous l'ove des chapiteaux dorique, ionique et composite.

Fusée. On appelle ainsi, un trait rapide et continu, qui monte ou descend pour joindre diatoniquement deux notes à un grand intervalle l'une à l'autre : pour exécuter une fusée, il faut qu'une des deux notes extrêmes ait une durée sur laquelle on puisse passer la fusée sans altérer la mesure.

Fust. *Voy.* Fut.

Fut ou Fust ; on appelle ainsi la partie cylindrique de la colonne qui est comprise entre la base et le chapiteau. Le fût des grandes colonnes de pierre est rarement fait d'une seule pièce, une masse aussi considérable auroit été trop difficile à diriger ; mais on peut joindre les différentes parties d'un fût d'une manière si solide, qu'il paroît être d'un seul bloc. *Rob.* Wood, dans sa *Description des ruines de Baalbek*, cite un exemple remarquable de cette solidité des fûts composés de plusieurs blocs ; exemple qui prouve en même temps que les anciens n'épargnoient rien toutes les fois qu'il s'agissoit d'assurer la solidité de leurs constructions. Une colonne très-élevée, et dont le fût étoit composé de trois blocs, tomba et brisa la pierre d'un mur qu'il atteignit ; un morceau du fût éclata même par la violence de la chute, mais ses joints ne se désunirent point, quoique les trois blocs ne fussent liés ensemble par aucun mastic ou mortier. (Sur la manière de joindre ces blocs, voyez Colonne, p. 512.) Le temple dont cette colonne faisoit partie étoit entouré d'un portique de cinquante-quatre colonnes pareilles. Avant le temps où les Grecs ont porté l'architecture au point de perfection que nous admirons encore, on trouve chez différens peuples des fûts de colonnes de formes variées. Le fût des colonnes indiennes dans les pagodes de l'île de Salsette et d'Elephanta, a peu d'élévation, et il est diminué d'après une ligne ondoyante. Cette ligne qui déplairoit dans d'autres colonnes, fait ici un effet assez agréable, à cause de leur peu d'élévation. Les fûts des plus anciennes colonnes ægyptiennes n'étoient pas de forme cylindrique, mais à plusieurs pans ; on en voit, dans un temple à Thèbes, qui sont à seize pans. Insensiblement on arrondit les angles, et les fûts des colonnes prirent la forme d'un cylindre. On appliqua enfin à ces fûts différens ornemens. Il y a de ces colonnes qui ont l'air d'être composées d'un certain nombre de baguettes, qui souvent se prolongent dans toute la longueur du fût, et qui dans d'autres ne vont que jusqu'au tiers ou aux deux tiers du fût, dont le reste consiste en baguettes plus petites. On en voit des exemples dans les ruines de Carnak. Dans quelques colonnes la partie supérieure du fût, au-dessous du chapiteau, est garnie de deux ou trois cercles ; quelquefois ces cercles sont répétés de distance en distance sur le reste du fût. Les fûts étoient tantôt lisses, tantôt ornés d'hiéroglyphes qui souvent étoient peints de couleurs très-vives. Selon les descriptions et les figures que Pococke, Norden, Denon, etc. nous ont données des colonnes ægyptiennes, il paroît que leur fût étoit pour la plupart droit, sans aucune diminution, et par conséquent que leur diamètre étoit le même aux deux extrémités. Norden a cependant publié des colonnes dont le fût a quelque diminution. Selon Pococke, la hauteur ordinaire des colonnes ægyptiennes

est de 3 à 5 diamètres et demi; il y en a très-peu qui aient 6 diamètres pour leur hauteur. Les diamètres varient beaucoup depuis trois jusqu'à onze pieds. Ces proportions, indiquées par Pococke, sont très-vraisemblables, parce qu'il falloit à ces colonnes beaucoup de solidité pour supporter les masses de pierre qu'on plaçoit par-dessus. Les colonnes persannes qu'on a trouvées dans les ruines de Persépolis, varient pour la forme et pour la hauteur. Elles ont une certaine diminution et sont quelquefois ornées de cannelures. Les colonnes des Grecs étoient toujours diminuées d'après une ligne droite. Les colonnes doriques des temps les plus reculés avoient peu d'élévation, et leur diminution étoit si considérable, que le fût avoit la forme conique; souvent le diamètre de l'extrémité supérieure étoit plus petit d'un tiers que le diamètre inférieur. Le grand temple de Pæstum, figuré par Delagardette, nous en offre des exemples. Dans la suite, on diminua le diamètre inférieur du fût, auquel on donna en même temps plus d'élévation, et la diminution du fût n'étoit plus si sensible, le diamètre de l'extrémité supérieure n'étant plus petit de celle d'en bas que d'un quart. C'est ce qu'on voit par plusieurs temples et d'autres édifices d'ordre dorique construits à Athènes. La diminution du fût des colonnes du temple de Jupiter Néméen, entre Argos et Corinthe, n'est pas beaucoup plus considérable qu'un cinquième du diamètre inférieur. La diminution des colonnes ioniques et corinthiennes varia beaucoup dans toutes les époques. La différence entre le diamètre inferieur et supérieur, alloit de la cinquième jusqu'à la douzième partie d'un diamètre. On peut dire en général, que, même dans les meilleurs temps de l'art, les anciens n'ont jamais eu de proportion bien déterminée pour la diminution du fût; les architectes se régloient à cet égard sur la hauteur des colonnes. Tous les fûts des colonnes grecques étoient diminués d'après une ligne droite. Les Romains adoptèrent la même manière de diminuer leurs colonnes, ainsi qu'on peut le voir par celles du portique du Panthéon, par les trois colonnes du temple de Jupiter Stator, et à une époque postérieure, par les colonnes du temple d'Antonin et de Faustine, par celles du portique de Septime Sévère, etc.

Outre la diminution d'après une ligne droite, qui étoit la plus usitée, Vitruve parle encore d'une autre, qu'il appelle *entasis*. Différens commentateurs de Vitruve ont pensé que cet auteur entend par *entasis* le renflement du fût, tel que *Palladio* le prescrit; c'est-à-dire, que le tiers inférieur du fût avoit un renflement d'un diamètre plus fort qu'au pied. Il n'est pas probable cependant que Vitruve ait voulu parler d'un pareil renflement, qui, non-seulement donne mauvaise grace à la colonne, mais dont aussi les monumens de l'antiquité ne nous offrent point d'exemple. Par l'*entasis*, Vitruve entend sans doute que la diminution du fût ne doit pas se faire d'après une ligne droite, mais d'après une ligne légèrement évasée en dehors, sans cependant qu'aucun endroit du fût offre un diamètre plus considérable que celui de son pied. Les colonnes doriques du portique de Pæstum nous offrent des exemples d'une pareille diminution, d'après une ligne un peu évasée en dehors, au lieu d'être faite d'après une ligne droite. Ces colonnes s'éloignent le plus de la forme conique vers le commencement de la moitié supérieure; le diamètre n'y est pas cependant plus fort qu'au pied du fût; il l'est au contraire un peu moins.

Vitruve n'indique pas d'une manière précise la forme de cette ligne

évasée de l'*entasis*, et le dessin auquel il se rapporte a été perdu. Un passage du troisième chapitre de son troisième livre nous donne cependant quelqu'indice à cet égard. Il y établit la règle, que, dans les colonnes ioniques cannelées, la largeur d'une côte comprise entre deux cannelures doit être égale au renforcement du milieu de la colonne. La colonne a ordinairement vingt-quatre cannelures, et par conséquent autant de côtes. Chaque côte ayant pour largeur le tiers d'une cannelure, il s'ensuit que sa largeur est la quatre-vingt-seizième partie de la circonférence du fût, ou la trente-deuxième de son diamètre. Il paroît donc que c'étoit-là la mesure du renforcement du milieu de la colonne. Cette proportion s'accorde en même temps très-bien avec celle que nous font voir les colonnes du portique de Pæstum. Les colonnes de plusieurs édifices de Rome, entr'autres de l'arc de triomphe de Septime-Sévère et de celui de Constantin, du théâtre de Marcellus, du Colisée, etc. nous offrent des exemples d'une autre diminution. Le tiers inférieur du fût de ces colonnes est en forme cylindrique, et a dans toute sa longueur le même diamètre. Les deux autres tiers diminuent en forme conique. Cette espèce de diminution est la plus commune, et suivie encore par la plupart de nos architectes. *Voyez* Entasis, Diminution.

Fuyant. Ce terme, dans l'art de peindre, est consacré à la partie du *clair - obscur*. (*Voyez* ce mot.) On l'emploie souvent, et mal-à-propos, pour désigner les lointains, la dégradation de ton, de teinte, etc. La partie *fuyante* d'un corps est celle qui échappe à l'œil, et qu'il ne voit qu'en raccourci. Pour en rendre l'effet en peinture, il faut observer de ne jamais employer les plus grands clairs ni les plus grands bruns dans les tons qui doivent produire le *fuyant* d'un corps. Ce principe est applicable à tous les *fuyans* des corps ronds, qu'ils soient composés de plusieurs parties, comme sont une grappe de raisin, et les masses feuillées d'un arbre, ou que ce soit un corps non divisé, comme une colonne, ou tout autre corps solide, dont on apperçoit plusieurs faces.

G.

G re sol, G sol re ut, ou simplement G, cinquième son de la gamme diatonique, lequel s'appelle autrement *sol*. V. Gamme.

Gæsum ou Gesum, arme de jet, propre aux Gaulois. C'étoit une espèce de long javelot, plus léger que le *pilum* des soldats pesamment armés.

Gai. Ce mot, écrit au-dessus d'un air ou d'un morceau de musique, indique un mouvement moyen entre le vite et le modéré : il répond au mot italien *allegro*, employé pour le même usage. *V.* Allegro.

Gai. On appelle couleurs gaies, des couleurs légères qui flattent agréablement la vue par leur vivacité et par leur éclat. On dit qu'un tableau est d'un *ton gai*, lorsqu'on y remarque ces riantes couleurs.

Gaillarde. C'est un air à trois temps gais d'une danse de même nom : cet air a sa mesure à trois temps légers. Il servoit à régler une espèce de danse ancienne, qu'on dansoit tantôt terre à terre, tantôt en cabriolant, tantôt en allant le long de la salle, et tantôt à travers. On la nommoit autrefois *romanesque*,

parce qu'elle nous est venue de Rome. Le pas de gaillarde est composé d'un assemblé, d'un pas marché et d'un pas tombé. Cette danse n'est plus en usage depuis longtemps.

Gain. L'amour du *gain* n'a été que trop souvent funeste aux artistes. C'est par amour du gain, que, préférant la mode au beau, et se faisant une dangereuse habitude de travailler de pratique, on multiplie, au préjudice de l'art, ses productions pour augmenter son revenu.

Gaîne. C'est, en sculpture, la partie d'en-bas d'un Hermès; ainsi on lui a donné ce nom, parce qu'il semble que la demi-figure qui est en haut sorte en effet d'une gaîne. C'est la plus ancienne forme des statues, qui n'étoient d'abord que des pierres carrées surmontées d'une tête. Le Palladium étoit fait de cette manière. On plaçoit au milieu de cette gaîne le signe de la virilité, pour indiquer les statues d'hommes. (*Voy.* Hermès.) On appelle spécialement *gaîne* le bas des statues, qui va en diminuant du haut en bas. Il y a autour du bassin octogone des Tuileries, quatre statues en gaîne.

Gaîne de scabellon, partie alongée qui est entre la base et le chapiteau, et qui reçoit des ornemens différens.

Gaîté. *Voyez* Hilaritas.

Galant, se dit de l'artiste qui enfante et exécute des sujets gracieux, qui donne à ses figures des caractères rians et agréables. On applique aussi ce mot aux sujets eux-mêmes. La plupart des peintures de Watteau et de Boucher nous offrent des sujets galans.

Galbe. On désigne de ce nom un membre d'architecture, qui s'élargit en s'adoucissant par en haut; ce mot, dans son étymologie qui est italienne, signifie bonne grace. On dit qu'un membre d'architecture est d'*un beau galbe*, lorsque les arêtes sont très-franches, et que tous les ornemens s'arrondissent, s'élargissent ou se diminuent avec grace.

Galbinus. La couleur désignée par ce mot, est une nuance verdâtre, ou plutôt d'un jaune mêlé de vert, semblable à la couleur de l'or tel que les anciens l'employoient; c'est-à-dire, de l'or jauni par son alliage avec l'argent. Cette explication est fondée sur un ancien lexique latin-grec, dans lequel on lit: *Galbus, id est chloros*, jaune-verdâtre. D'après ces principes, la couleur appelée *galbinus*, ou le *jaune-doré*, annonçoit le luxe et la richesse. C'est pourquoi les femmes seules et les efféminés portoient des habits de cette couleur, indiquée aussi par les mots *galbanus* et *galbeus*. C'est probablement pour cela qu'on appeloit *galbei* les bracelets d'or que portoient les triomphateurs, et que les généraux donnoient aux soldats pour récompense de leur valeur.

Galea. *Voy.* Casque.

Galenzes. Par cette expression, on désigne les souliers à plusieurs rangs de semelles et ceux à échasses. Les premiers étoient la chaussure assez ordinaire des anciennes Grecques; ils étoient élevés souvent de quatre semelles liées l'une sur l'autre, et s'attachoient avec des courroies. Les autres, montés sur deux planchettes, sont la chaussure commune des Grecques modernes de Constantinople. On les appelle, dans le grec vulgaire, *galenzes*. Elles sont de bois, et ressemblent aux sandales des capucins; leur hauteur ordinaire est de deux pouces; elle se règle d'ailleurs sur le besoin et le goût. Les *galenzes* des personnes de distinction ont un peu plus d'élévation; mais elles ne passent pas cinq pouces. Il n'est pas permis à toutes les femmes d'en porter de semblables. L'usage des *galenzes* appartient plus aux Turcs qu'aux Grecs. Ils s'en servent principalement dans les bains pour se garantir les pieds de la cha-

leur du pavé. Les femmes les portent, en général, plus hautes que les hommes. Les barbiers de Constantinople, qui sont Turcs pour la plupart, ont adopté l'usage des *galenzes* dans leur boutique, pour se garantir de la boue, occasionnée par la quantité d'eau qu'on y répand. Car tous ceux qui vont se faire raser, se font en même temps laver la tête. Les dames étrangères, domiciliées à Constantinople, qui jouissent d'une grande liberté, en vertu des priviléges de leurs maris ou de leurs parens, se servent de cette chaussure pour la promenade de la campagne. Les dames grecques qui ont leurs maisons de campagne dans les villages des Francs, jalouses des libertés des femmes étrangères, se conforment, par orgueil, à cet usage, qu'elles regardent comme un privilége. Aussi ne portent-elles et ne peuvent-elles porter des *galenzes* que dans les villages des Francs, où les femmes du pays, excepté toujours les Turques, sont confondues avec les étrangères. Il s'ensuit de-là que les *galenzes*, hors du bain, ne sont pas en usage dans la ville, et ne le sont même à la campagne qu'à celles des Francs. On se sert pareillement des *galenzes* à la campagne, à Smyrne ; mais ce ne sont que les femmes étrangères. Dans toute la Grèce proprement dite, on ne connoît point l'usage des *galenzes*, excepté dans les bains des grandes villes, habitées par les Turcs. Les souliers à échasses ont été également connus des Italiens, des Espagnols, et même des Français. Ils étoient très-communs à Paris, il y a environ quinze ou vingt ans. On les montoit sur une espèce de trépied en fer, dont la base étoit circulaire. D'autres étoient élevés sur deux morceaux de bois ou de liége adaptés au talon et à moitié de la semelle, et recouverts en cuir. Leur hauteur étoit celle des *galenzes* grecques dont je viens de parler, et dont la figure se trouve dans le tom. I de la septième année du Magasin Encyclopédique, ainsi que celles des galenzes ou échasses circassiennes ou vénitiennes. Celles-ci devoient être très-incommodes, relativement à leur élévation, qui paroît être de huit pouces au moins, et à leur forme, qu'on ne peut mieux comparer qu'à un sablier ou horloge de sable en verre. Du reste, par-tout où cette chaussure a été en usage, il paroît qu'on la portoit moins par luxe que pour se garantir de la boue. *Voyez* dans le *Magasin Encyclopédique*, ann. VII, t. I, la dissertation de M. BOETTIGER, *sur la chaussure à échasses des Dames Romaines.*

GALÈRE; sorte de navire, long, et de bas-bord, qui va ordinairement à rames et quelquefois à voiles, et dont on se sert sur la Méditerranée, et rarement sur l'Océan. Les navires dont les Grecs et les Romains faisoient usage étoient des galères. La manière la plus simple de placer les rameurs dans ces navires étoit de les mettre sur un rang de chaque côté. Les Erythréens, qui faisoient partie de la puissante ligue des villes de l'Ionie, furent les premiers qui construisirent des birèmes, ou navires à deux rangs de rameurs. Aminocles de Corinthe y ajouta par la suite un troisième rang. Ces navires à trois rangs de rameurs étoient appelés trirèmes ; dans toute l'antiquité, c'étoit la forme la plus ordinaire qu'on donnoit aux navires. Les habitans de Syracuse imaginèrent, par la suite, les galères à quatre et cinq rangs de rameurs ; on en construisit qui avoient jusqu'à dix et vingt rangs, et l'on connoît même un exemple d'un navire à quarante rangs de rameurs. Les vaisseaux marchands des anciens avoient une forme ovale ; ce qui les rendoit propres à contenir un plus grand nombre de marchandises. Quant aux vaisseaux de guerre, il impor-

toit d'y placer le plus grand nombre possible de rameurs; on leur donnoit donc une forme longue et moins large; c'est pourquoi l'expression *vaisseaux longs* étoit chez les anciens synonyme de vaisseaux de guerre, et *vaisseaux ronds* signifioit la même chose que vaisseaux marchands.

Dans les combats sur mer, on tâche sur-tout d'obliger le vaisseau ennemi à se rendre ou on cherche à le couler bas. Aujourd'hui on tâche d'obtenir ce but à coups de canons, et tout dépend de la célérité avec laquelle on peut envoyer au vaisseau ennemi des bordées bien soutenues. Chez les anciens, la victoire dépendoit du choc plus ou moins violent de la proue du vaisseau, poussée contre le navire ennemi. C'est dans cette intention qu'on armoit cette proue d'une triple pointe de fer, que les Romains désignoient par le mot ROSTRUM (*V.* ce mot), et avec laquelle on cherchoit à entamer les flancs ou la proue du vaisseau ennemi pour le faire couler bas. On avoit encore une autre manœuvre pour nuire aux ennemis. Aujourd'hui on tâche de détruire à coups de canons, ses mâts et ses agrès; ces deux objets étoient, chez les anciens, de peu d'importance: mais on cherchoit à briser ses rames, en faisant glisser avec la plus grande rapidité son vaisseau le long de celui de l'ennemi. On voit d'après cela, combien il étoit nécessaire de pouvoir donner à son navire l'impulsion la plus forte possible. Plus le choc étoit rapide et violent à la fois, et plus le vaisseau ennemi étoit endommagé. Il falloit donc employer le plus grand nombre de rameurs qu'il étoit possible, parce que c'étoit le seul moyen d'augmenter la rapidité et la force du choc du navire. Plusieurs rangs de rames l'un au-dessus de l'autre, avoient encore l'avantage que lorsqu'un rang avoit été enlevé par la manœuvre de l'ennemi, il en restoit encore un ou quelques autres, qu'on pouvoit employer pour faire manœuvrer le navire.

Une question qui a occupé un grand nombre d'antiquaires, est celle de savoir comment on aura pu placer tant de rangées de rameurs au-dessus ou à côté l'une de l'autre, sans que les rames et les rameurs se soient gênés réciproquement, et comment il a été possible en général que dans un vaisseau à cinq et à plusieurs rangs de rameurs, celui qui étoit le plus élevé, et dont par conséquent les rames devoient être extrêmement longues, ait pu les manier avec la même facilité que les rameurs des rangées inférieures. Les opinions des antiquaires et des navigateurs sur ce point, peuvent se rapporter à-peu-près à trois. Les uns, entr'autres BAYFIUS, STEWECHIUS et DESLANDES, pensent que les rangées de rameurs n'étoient pas placées l'une au-dessus de l'autre, mais dans une ligne oblique. D'autres, tels que RIVIUS, le Père DE CHALES, etc. n'ont comparé les navires à rames des anciens, qu'avec la disposition qu'on donne aujourd'hui aux galères de la Méditerranée. On y voit souvent quatre à cinq rameurs placés l'un à côté de l'autre, et occupés à manœuvrer avec la même rame; c'est de cette manière que les antiquaires ont expliqué ce que les anciens ont dit au sujet des rangs de rameurs sur leurs navires. Selon eux, une trirème étoit un navire à une seule rangée de rames, mises en mouvement de chaque côté du navire par trois rangs de rameurs. Des différentes opinions avancées à ce sujet, celle-ci est la moins vraisemblable, et la moins compatible avec les auteurs et les monumens de l'antiquité. D'autres, et de ce nombre sont les antiquaires les plus distingués, tels que SCHEFFER, PALMERIUS, MEIBOM, VOS-

sius, Fabretti, etc. pensent que les rangées de rameurs étoient placées les unes au-dessus des autres, mais en formant des zigzags obliques. Cette opinion a été jusqu'à présent la plus généralement reçue, quoiqu'elle ne suffise pas pour expliquer toutes les difficultés qu'on peut élever à ce sujet. Des hommes experts dans l'art de la navigation se sont occupés de ces recherches, et ont essayé de rendre la manœuvre de ces navires sensible par la construction de quelques modèles.

Déjà dans le 16e siècle le savant *Fausto* Vettori fit, selon le témoignage du cardinal Bembo, construire à Venise une quinquirème et une trirème, d'après les idées qu'il s'étoit formées de ces navires dans l'antiquité, et fit faire des expériences comparatives sur la vîtesse de chacune. Dans la seconde moitié du 18e siècle, on fit quelques essais plus remarquables et plus instructifs. On a trouvé beaucoup de représentations de vaisseaux antiques et des vues maritimes enrichies de navires, parmi les peintures de mur et les reliefs découverts à Herculanum et à Pompeji, sur-tout dans le temple d'Isis, divinité constamment regardée comme puissante sur la mer, et qu'on honoroit fréquemment par la consécration de tableaux votifs. (*Voy.* ce mot.) Ces représentations engagèrent les académiciens, chargés de l'explication des monumens déterrés dans ces deux villes, à faire de nouvelles recherches sur les galères des anciens, sans cependant pouvoir venir à des résultats certains. Enfin deux frères *Don Francesco* et *Don Pietro* la Vega, ingénieurs au service du roi de Naples, et dont le premier avoit la direction des fouilles, prirent le parti de faire construire une barque en forme de trirème antique, sans avoir égard aux hypothèses et aux explications des antiquaires antérieurs et en ne prenant pour guide que leurs propres lumières et les représentations que leur offroient les monumens trouvés à Herculanum. Selon eux, les trois rangées de rames devoient être placées dans une direction perpendiculaire l'une au-dessus de l'autre. Ils employèrent pour cet essai une barque, longue de quarante-quatre palmes romaines, et large de onze; après avoir rehaussé de deux palmes le véritable bord dans toute la circonférence de la barque, ils pratiquèrent dans cette partie ajoutée deux rangées d'ouvertures pour faire passer les rames et les anneaux (*scalmi*). La rangée inférieure de rames étoit placée sur le véritable bord de la barque, ce qui en tout faisoit trois rangées. On fit monter cette barque en trirème, par trois rangées de rameurs qui la firent marcher sans difficultés et avec la plus grande vîtesse à plusieurs milles dans la mer. D'après cette explication des frères *la Vega*, il y avoit dans les navires des anciens autant de rangées de rameurs que le nom trirème, quadrirème, etc. l'indiquoit, et ces rangées étoient placées dans une direction perpendiculaire les unes au-dessus des autres; ils exécutèrent un modèle absolument achevé dans toutes ses parties conformément à leurs idées. *Pasquale* Carcani composa à ce sujet une savante dissertation, dans laquelle il déclara solennellement que l'explication donnée par les frères *la Vega* étoit préférable à toutes celles qu'on avoit publiées précédemment. Cette dissertation, accompagnée des gravures du modèle, se trouve à la fin du cinquième volume des *Antiquités d'Herculanum*, qui est le premier des bronzes. La plus grande partie de ce mémoire est employée à prouver que les rameurs ne peuvent pas avoir été placés sur une seule file l'un derrière l'autre; mais l'auteur ne s'occupe pas de la solution des objections qu'on a faites

contre la manière de placer les rameurs dans une direction perpendiculaire l'un au-dessus de l'autre, objections fondées en partie sur la résistance que le poids des longues rames de la rangée d'en-haut devoit offrir dans la manœuvre des navires, en partie sur l'inspection de plusieurs monumens qui nous offrent des représentations de vaisseaux, sur-tout celle des médailles, de la colonne Trajane, et de la Liburne figurée sur un bas-relief de la villa Barberini à Palestrine, l'ancienne Præneste, figuré au n° 207 des *Monumens inédits* de Winckelmann. Les observations sur les Liburnes des Romains que Carcani a données vers la fin de ce mémoire en sont la partie la plus importante. Plusieurs peintures d'Herculanum et un bas-relief en marbre trouvé à Puzzuoli, sont en effet favorables à cette disposition des rames en ligne perpendiculaire.

Le lieutenant-général MELVILL fit quelque temps après des essais pratiques de ce genre, et il paroît que les résultats en ont été encore plus satisfaisans. Le savant antiquaire anglais *Thomas* POWNALL a donné sur les recherches de son compatriote des détails étendus dans un ouvrage intitulé : *A treatise on the study of antiquities with four Appendixes ;* London, 1782, in-8°. Pendant son séjour dans les Antilles, le géneral Melvill s'étant souvent entretenu avec différens officiers de marine sur les vaisseaux de guerre et à rames des anciens : la supposition de placer les siéges des rameurs immédiatement l'un au-dessus de l'autre et formant une ligne perpendiculaire avec la surface de la mer, lui parut évidemment fausse, parce que par cette manière de les placer, les rameurs auroient dû nécessairement s'empêcher mutuellement de travailler ; qu'ainsi disposés, les rameurs auroient occupé trop de place et sur-tout que l'angle qu'ils auroient formé avec le navire auroit été trop défavorable. Au surplus il observoit que la longueur et le poids des rames d'en haut auroient rendu trop pénible le travail des rameurs dans les rangs supérieurs, d'autant plus que les auteurs anciens paroissent indiquer qu'il n'y avoit qu'un seul homme pour chaque rame ; au reste, les rameurs n'auroient pas été placés assez solidement à cause du mouvement chancelant occasionné par l'action de ramer. Ces différentes considérations engagèrent le général Melvill à adopter l'avis des autres officiers de marine ; savoir, que dans l'antiquité on aura placé plusieurs rameurs à chaque rame, ainsi que cela se pratique encore aujourd'hui sur les galères de la Méditerranée. Mais en relisant avec soin Polybe, Cæsar, Tite-Live, Florus, etc. Melvill vit bientôt que la supposition qu'il avoit faite étoit insoutenable ; il imagina alors que le ventre des anciennes galères s'élevoit au-dessus de la surface de l'eau d'après une ligne oblique et sous un angle de 45 degrés ; qu'à l'intérieur de ce ventre étoient placés les siéges des rameurs, chacun de deux pieds de largeur dans la direction horizontale, que ces siéges étoient placés par rangées et qu'ils n'étoient éloignés l'un de l'autre qu'autant qu'il falloit pour laisser le mouvement libre à tous les rameurs dont les mouvemens devoient s'exécuter à la fois. En plaçant ces siéges sur une ligne oblique et en zigzag ou en échiquier, on auroit atteint l'avantage et évité les difficultés, dont on a parlé, par la combinaison des deux lignes obliques. Pendant le séjour que le général Melvill fit à Londres en 1773, il fit exécuter dans sa cour, pour servir de modèle, la cinquième partie d'une ancienne quinquirème. On avoit adopté les proportions en usage

pour les galères ordinaires, et malgré le peu d'étendue de l'espace, on parvint à y placer trente rameurs sur cinq rangées, par conséquent la cinquième partie des rameurs placés d'un seul côté dans une quinquirème ancienne qui, selon Polybe, contenoit en général trois cents rameurs sans compter cent vingt soldats. Beaucoup d'officiers examinèrent ce modèle avec soin; le général Melvill essaya avec quelques-uns d'eux la manœuvre de la rame, et tous, entr'autres aussi un constructeur de vaisseau de la marine royale, convinrent que la forme des anciennes galères de combat ne pouvoit avoir été que celle-ci. Cette supposition lui servit à expliquer beaucoup de passages difficiles des auteurs anciens. Pendant ses voyages d'Italie en 1775 et 76, il fut confirmé dans son opinion par différens bas-reliefs à Rome, sur lesquels il vit figurés des navires d'où les rames sortoient en zigzag, et par un médaillon de Gordien de la collection de Capo di Monte, sur lequel on voit une trirème ayant de chaque côté quatorze ou quinze rameurs dont les rames sortent évidemment, dans une direction oblique, du bord placé obliquement. Parmi les peintures antiques de Portici, on voit aussi quelques navires dont les rames et les bords ont évidemment une direction oblique. En Angleterre la découverte du général Melvill a été regardée comme la seule propre à expliquer les passages des anciens. Au fond, cette découverte n'est cependant pas nouvelle, et elle ne répond point à l'objection qu'on peut faire aux autres, même à l'essai des frères *la Vega* à Naples, c'est-à-dire, que la petitesse et la partialité des essais prouvent trop peu pour la possibilité d'exécuter les mêmes procédés. L'observation la plus importante du général Melvill est sans doute celle-ci, que la partie de ces navires des anciens, placée sous l'eau, étoit très-plate, et que leur bord étoit très-oblique et en forme de ventre, de sorte qu'on y pouvoit placer plus facilement plusieurs rangées de rameurs. Ce qui manquoit sous le rapport de la profondeur, se remplaçoit ordinairement par la longueur des navires, qui, selon l'observation fort juste du major Rennel, devoit contribuer principalement à faire fendre aux navires les flots avec rapidité, leurs voiles étant alors mal faites et fort petites. *David* LE ROY a encore proposé une autre hypothèse dans le trente-huitième volume des Mémoires de l'Académie des Inscriptions, et dans un ouvrage particulier intitulé: *la Marine des anciens peuples expliquée*; Paris, 1777. Il établit par des preuves irrécusables que les trirèmes, inventées selon Thucydide par les Corinthiens, avoient trois rangées de rameurs l'une au-dessus de l'autre et dans une direction oblique, mais que les Syracusains, lorsque Denys dans la deuxième année de la quatre-vingt-quinzième Olympiade fit les énormes préparatifs d'une expédition maritime contre les Carthaginois, furent les premiers qui bâtirent des quadrirèmes et des quinquerèmes, et qu'alors il y eut un changement remarquable à l'égard des siéges des rameurs. «Tant que les Grecs, dit-il, ne mirent de chaque côté de leurs navires que trois files de rameurs, ils purent les placer toutes à des hauteurs différentes, et leur donner à chacune un rang de rames à mouvoir. Il suffisoit qu'ils composassent, comme Thucydide nous apprend qu'ils le faisoient, la file des Thranites de l'élite de leurs rameurs, et que pour les encourager à faire les plus grands efforts, ils les récompensassent par une paie plus forte. Mais lorsque sous Alexandre, sous Démétrius, ils mirent dans ces navires jusqu'à

douze, quinze et seize de ces files de chaque côté, ils ne purent plus les ranger les unes au-dessus des autres, et rendre par-là dans leurs navires, le nombre des rangs de rames égal à celui des files de rameurs, parce qu'il seroit absurde de supposer qu'un seul homme eût été capable d'imprimer à une des rames les plus élevées, le mouvement qu'elle devoit avoir. Quand Denys même osa le premier mettre cinq de ces files de chaque côté dans ses navires, il ne paroît pas vraisemblable qu'ils les ait élevées toutes les unes au-dessus des autres; car s'il y a tout lieu de présumer par ce que Thucydide nous apprend des trirèmes, que la force du Thranite lui suffisoit à peine pour faire usage de sa rame, il paroît prouvé qu'il n'auroit pu la mouvoir avec assez de célérité, si elle avoit été environ une fois plus pesante, plus longue et plus élevée, comme elle l'auroit été dans des pentères qui auroient eu cinq rangs de rames. Les Syracusains en construisant des pentères, se trouvèrent donc en quelque sorte forcés de faire répondre plusieurs files de rameurs à un seul rang de rames, et ce premier pas dut naturellement les conduire à composer leurs autres navires sur ce même principe ». Alors Xenagoras put aussi construire des navires à six rangs de rameurs, Mnesigiton des navires à sept, huit, neuf, dix rangs, et Démétrius Polioreète, même des décapentères c'est-à-dire à quinze rangs et des decaexères, etc. La méthode d'employer plusieurs rameurs à la même rame, parut si avantageuse, qu'on la suivit probablement aussi dans la manœuvre des trirèmes et des quadrirèmes. Il paroît du moins certain que les Liburnes, qui dans la suite furent d'un usage assez général différoient des anciennes trirèmes grecques, précisément en ce qu'elles n'avoient que deux rangées de rames l'une sur l'autre, et deux rameurs à chacune des rames d'en haut, tandis que les trirèmes avoient trois files de rames, mais un seul rameur pour chaque rame. Cette explication a sans doute le mérite de concilier d'une manière ingénieuse les deux autres explications les plus généralement reçues, mais elle n'est pas assez étayée de passages d'auteurs anciens pour satisfaire entièrement.

Du reste, quoi qu'il en soit de la construction des galères qui avoient plus de trois rangs de rameurs, il paroît certain par les recherches de M. Melvill et de le Roy, que les trirèmes qui étoient les galères les plus usitées chez les anciens, avoient de chaque côté trois rangs de rameurs dans une direction oblique, l'un au-dessus de l'autre. Les rameurs de chacun de ces rangs avoient chez les Grecs un nom particulier; ils différoient aussi quant au rang et au paiement. Les Romains les désignoient par des noms grecs. Ceux qui étoient les plus près du fond de cale étoient appelés *thalamitæ;* il paroît que dans cette file on plaçoit les rameurs les plus foibles et les moins adroits. Cette rangée seule restoit dans le navire, tandis que les rameurs des files supérieures étoient quelquefois armés et employés dans les combats. Au-dessus d'eux étoient les *zygitæ*, la rangée d'en-haut étoit occupée par les *thranitæ*, qui paroissent avoir été les mieux payés et les plus estimés, parce qu'il leur falloit plus de forces et plus d'adresse pour manœuvrer avec des rames aussi longues que devoient être celles dont on se servoit dans la rangée d'en-haut. Suppose-t-on que les trois rangées de siéges de rameurs étoient placées d'après une ligne oblique, l'une au-dessus de l'autre, la première place du thranite assis sur la rangée d'en haut du côté de la poupe, en étoit plus près que le

premier siége de la file des zygites, et celle-ci enfin plus près que la première file des thalamites; le contraire avoit lieu du côté de la proue dont le premier siége des thalamites étoit le plus rapproché.

Depuis l'invention de l'art de ramer, l'usage s'étoit introduit d'avoir à la poupe un homme qui en indiquant la mesure par une mélodie ou par des coups frappés au moyen d'un marteau (*portisculus*), dirigeoit la manœuvre de la rame. Les rameurs eux-mêmes avoient leurs chansons de rame et leurs paroles de commandement; les mêmes moyens de maintenir la mesure de la manœuvre s'emploient encore aujourd'hui sur les galères de la Méditerranée et dans le Levant. M. Hüttner, qui accompagna le Lord Macartney dans son voyage d'ambassade à la Chine, a observé que les rameurs chinois sur le fleuve Païho ont également une chanson qui leur sert à maintenir la mesure de la manœuvre. L'air de cette chanson se trouve à la suite de la traduction française de ce voyage, publiée à Paris, chez Fuchs, en l'an VII.

Cet ancien usage a donné lieu à la tradition qu'Orphée accompagna les Argonautes dans l'expédition en Colchide. Comme rameurs, ils ne pouvoient point se passer de batteur de mesure. Par la suite, on donna à ce dernier le nom de musicien du navire; et comme la tradition s'étoit répandue que les Argonautes s'étoient fait initier, en Samothrace, dans les mystères nautiques des Cabires, qui par la suite se confondirent avec les mystères orphiques, les poëtes argonautiques remplacèrent le batteur de mesure par Orphée lui-même qui, selon eux, dirigeoit les coups des rames des héros par les sons de sa lyre.

Outre les peintures de murs que nous avons citées, on voit encore des trirèmes sur quelques médailles, telles que celles d'Ancyra. On en trouve aussi sur quelques pierres gravées; on appelle *galère prétorienne*, celle à laquelle on voit fixée l'aigle légionnaire.

Galerie; en architecture, on appelle ainsi les pièces d'un grand édifice qui sont beaucoup plus longues que larges, ou qui ont la forme d'un parallélogramme très-alongé, et qui servent ou de promenoirs ou de passage. Dans les grands palais, ces galeries remplacent en quelque sorte les portiques que les riches Romains faisoient établir dans l'antiquité à côté de leurs palais et de leurs maisons de campagne pour s'y promener. Ces galeries sont une partie essentielle des grands palais, parce qu'elles offrent à des réunions nombreuses un lieu commode pour s'y promener. Telles sont la superbe galerie de Versailles, celle de Saint-Cloud, et à Paris celle du Ministère de la marine, à la place de la Concorde. Pour cette même raison, on a pris l'usage de les décorer de différens ouvrages de l'art, et cela a donné lieu à l'autre signification de ce mot, d'après laquelle il est synonyme de collection nombreuse d'objets d'arts, sur-tout de tableaux et de statues. *Voy.* l'article suivant.

Sous le rapport des arts du dessin, le mot galerie indique une suite de pièces et de salons, ou bien une véritable galerie (*Voyez* l'article précédent) ornée de dorures, de sculptures et sur-tout de peintures. Quelquefois une galerie est peinte par un même artiste, qui, à l'aide de distributions symétriques, y représente une suite de faits tirés de l'histoire ou de la fable, mais qui ont pour objet un seul héros: quelquefois elle est destinée à rassembler des tableaux de différentes écoles anciens et modernes, de toutes sortes de genres et de formes, et à y joindre des objets précieux, tels que des sculptures, des vases, des meubles recherchés. Il résultera tou-

jours un très-grand avantage pour les galeries, de les éclairer en tirant les jours d'en haut, et d'assortir les tableaux de manière qu'ils ne se nuisent pas les uns aux autres par des oppositions trop fortes de genre, de manière, et sur-tout de couleurs. Les collections pareilles formées par de riches particuliers, et qui, pour l'ordinaire, sont moins considérables que celles des souverains, portent le nom de CABINETS. *Voyez* ce mot.

Dans l'antiquité, la galerie la plus célèbre fut celle de Verrès, que Cicéron a décrite avec une sorte de complaisance. On y admiroit, entr'autres, la statue de Jupiter surnommé *Ourios*, le dispensateur des vents favorables; la Diane de Ségeste, grande et belle statue de bronze, voilée, portant le carquois attaché sur l'épaule, tenant de la main droite son arc, et de la main gauche un flambeau allumé; Apollon et Hercule, statues d'un grand prix, ouvrage de Myron; un Cupidon, de la main de Praxitèle; une Sappho en bronze, par Silanion, et le fameux joueur de flûte Aspendus, tous deux admirables pour l'expression, et dont Verrès faisoit ses délices. On y voyoit aussi en grand nombre des coupes, des patères, des vases d'or et d'argent de toutes grandeurs. Les tableaux les plus précieux y étoient également réunis. Les riches tapisseries qui la décoroient, étoient rehaussées en broderies d'or, et le reste des meubles répondoit à cette magnificence. La porte étoit richement historiée, et ornée de gros clous dont les têtes étoient d'or. Enfin elle étoit éclairée par plusieurs lustres de bronze, et sur-tout par un candelabre merveilleusement travaillé, et fait des plus riches matières. Avant et depuis cette époque, l'histoire des arts n'offre point de galeries où les objets rares en tout genre aient été rassemblés avec une aussi grande profusion. Presque toutes ne renferment que des tableaux ou des peintures à fresque.

Dans celle du palais *Farnèse*, regardée avec raison comme le chef-d'œuvre des CARRACHES, on admire une suite de sujets allégoriques tirés de la fable, qui tous ont pour but d'exprimer les différens effets de l'amour. La *grande galerie de Fontainebleau*, peinte sur les dessins du PRIMATICE par NICOLO de Modène, connu sous le nom de *Messer-Nicolo*, représentoit les travaux d'Ulysse à son retour du siége de Troie. *Jacq.* BLANCHARD peignit à l'*hôtel Bullion* la galerie basse, où il représenta les douze mois de l'année sous des compositions de figures grandes comme nature; dans la haute galerie, on voyoit les travaux d'Hercule, par VOUET. La *galerie de l'hôtel de la Vrillière*, depuis *hôtel de Toulouse*, fut long-temps recommandable autant par la réunion des tableaux des plus grands maîtres, que par les peintures de son plafond, dues à *François* PERRIER. Au milieu de celui-ci, Apollon ou le Soleil brilloit de tout son éclat; des deux côtés paroissoient, sous des figures allégoriques, la Terre, le Feu, l'Air et l'Eau. On remarquoit à l'*hôtel Bretonvilliers*, une galerie peinte par *Sébastien* BOURDON. Celle de l'*hôtel de Richelieu*, appelé aussi Palais Cardinal, avoit été destinée pour les portraits des illustres Français, dont chacun étoit accompagné de plusieurs petits tableaux contenant les actions les plus signalées de ces héros et leurs devises. Les portraits, au nombre de vingt-cinq, étoient de *Philippe* DE CHAMPAGNE, de *Simon* VOUET, de *Juste* D'EGMONT et de POERSON. Tout le monde connoît la fameuse *galerie du Luxembourg*, qui appartient au Sénat-Conservateur, où RUBENS a retracé l'histoire de Marie de Médicis. La *galerie de Saint-Cloud* n'avoit guère de remarquable

que son plafond, composé de plusieurs parties. La plus grande, celle du milieu, fait voir Apollon ou le Soleil, sortant de son palais; elle offre, en figures allégoriques, tout ce qui peut annoncer le retour d'un jour brillant. Aux deux extrémités du plafond sont représentées les quatre Saisons de l'année. Cet ouvrage est un des plus estimés de ceux de MIGNARD. POUSSIN, le peintre le plus habile de son siècle, fut appelé d'Italie sous Louis XIII, pour conduire les travaux et les ornemens qui devoient décorer la *galerie du Louvre*. Il entreprit donc de peindre dans la voûte la naissance et les travaux d'Hercule; à peine avoit-il commençé, la jalousie et les intrigues de Vouet lui ayant suscité des chagrins, il allégua un prétexte pour retourner à Rome, d'où il ne revint pas. Ainsi les travaux intérieurs de la grande galerie ne furent point achevés. Dans la partie de cette galerie, qui est la plus proche du Louvre, on voyoit autrefois, au nombre de 170 environ, les plans en relief des principales forteresses de l'Europe, et particulièrement de celles de France. La plupart de ces plans, parfaitement bien executés, étoient l'ouvrage de *Jean Berthier*. Ils sont aujourd'hui dans l'hôtel des Invalides.

Sans parler des riches morceaux de peinture et de sculpture qui décorent différentes salles du *Palais des Tuileries*, je m'arrêterai un instant à celle qu'on appeloit *galerie des Ambassadeurs*. Son plafond, distribué en plusieurs compartimens, est orné de tableaux représentant l'histoire de Psyché et quelques autres sujets des métamorphoses, copies faites à Rome par *Pierre* MIGNARD, et quelques autres peintres habiles, d'après la galerie Farnèse.

Une des salles destinées pour les manuscrits de la Bibliothèque nationale, et appelée communément *galerie Mazarine*, parce qu'elle faisoit autrefois partie de l'hôtel Mazarin, mérite toute l'attention des curieux. Le plafond a été peint à fresque, en 1651, par ROMANELLI, qui y a représenté divers sujets de la fable. Ils sont divisés en différens compartimens très-bien entendus, mêlés de médaillons ornés de camayeux, et soutenus par des figures et des ornemens imitant le stuc. Cet ouvrage, d'un goût de dessin exquis et d'une vigueur peu commune, a jusqu'ici, malgré son âge, conservé toute sa fraîcheur. On ne lui a trouvé de comparable en beauté que le plafond du château de Vincennes, peint aussi, à ce qu'on prétend, par le même artiste. C'est probablement celui de la salle du Concert. La peinture de la galerie Mazarine représente en outre la défaite des Géans par Jupiter, et plusieurs tableaux offrent l'histoire des Muses, et principalement celle d'Ænée et de la fondation de Troie, par allusion au nom de *Jules* que portoit Mazarin, parce qu'Ænée étoit regardé comme le fondateur de la famille Julia à laquelle appartenoit Cæsar.

Sous le rapport de l'architecture, la *galerie de Versailles* est célèbre et magnifique. Elle a dix-sept fenêtres du côté du jardin, et autant d'arcades remplies de glaces du côté opposé. Ces arcades et ces fenêtres sont séparées par quarante-huit pilastres de marbre rance, dont les bases et les chapiteaux composites sont de bronze doré au feu. La voûte est peinte par LE BRUN, et retrace, sous des figures allégoriques, une partie des grandes actions de Louis-le-Grand, à commencer depuis la paix des Pyrénées, jusqu'à celle de Nimègue. Elles sont traitées dans neuf grands tableaux et dans dix-huit petits. On peut regarder les différens salons qui y aboutissent, comme autant de petites galeries

Celui de Diane est peint par *Jacques* Blanchard. La divinité tutélaire de la chasse est placée sur un char attelé de biches. Au-dessous du tableau de la cheminée se voit un bas-relief de marbre, incrusté dans le chambranle, et représentant une fuite en Egypte. Il est de Sarrazin, distingué par la délicatesse de son ciseau. Des sallons de la Guerre et de la Paix, peints par Le Brun, on passe dans celui d'Apollon, où ce dieu est représenté sur le plafond, monté sur un char traîné par de superbes coursiers. On estime cette composition de La Fosse, pour le gracieux qu'il a su répandre dans tout son ensemble. Le plafond du salon qui suit est l'ouvrage de Philippe Champagne. Mercure y paroît sur un char traîné par des coqs; il est environné d'attributs qui caractérisent le messager des dieux dans ses différentes professions.

La plus justement célèbre de toutes les galeries est celle du Vatican, peinte par Raphael et par ses élèves.

Les galeries décorées par de grands artistes, et qui sont consacrées à traiter un seul sujet auquel se rapportent tous les ornemens et jusqu'aux moindres accessoires, peuvent être regardées comme des poëmes de peinture, dont les différentes compositions sont pour ainsi dire les différens livres.

Si nous ne considérons les galeries que comme de vastes et grandes salles renfermant des tableaux et des statues, sans que leurs murs en soient décorés, les plus magnifiques sont celles qui contiennent le plus grand nombre de chef-d'œuvres: à cet égard, la galerie de tableaux au Musée Napoléon l'emporte sur toutes celles de l'Europe: celle de Florence, au Palais Pitti, vient après. La galerie du Palais du Sénat-Conservateur, outre la suite des tableaux de Rubens faits pour sa décoration, contient encore la suite des tableaux de Le Sueur représentant l'histoire de S. Bruno qui étoit autrefois aux Chartreux, et plusieurs autres beaux ouvrages de l'art. Celle du ministère de la marine contient beaucoup de marines de Vernet et d'autres habiles maîtres. Parmi les galeries particulières, celle du grand-officier de la légion d'honneur, Lucien Bonaparte, à Paris, et celle du général Murat à Villiers-la-Garenne, tiennent le premier rang; les autres ne peuvent être regardées que comme des cabinets. *Voyez* Tableaux.

Les principales galeries de l'Allemagne sont celle de Vienne, celle de Dresde, celle de Dusseldorf et celle de Sans-Souci. De pareilles galeries sont pour les arts ce que les bibliothèques publiques sont pour les lettres et les sciences, c'est-à-dire des trésors destinés à l'usage public des artistes. Elles doivent donc être toujours d'un accès facile pour les artistes et les amateurs qui veulent y étudier.

Quant aux ouvrages à consulter sur les différentes galeries, on peut citer sur celle de Florence: *Saggio istorico della real Galeria di Firenze di Giuseppe* Bencivenni; Florence, 1778, 2 vol. in-8°; d'après cet ouvrage, cette galerie contient 1194 portraits et 1100 autres tableaux. — *La real Galeria di Firenza, accresciuta e riordinata di S. A. R. l'Archiduca di Toscana;* Flor. 1782, in-8. — *La Galerie de Florence*, par Wicar; in-fol. — *Pitture del Salone imper. del Palazzo di Firenze;* Flor. 1751, in-fol. — *Azione gloriose degli Uomini illustri Fior. espresse co' loro ritratti, nelle volte della real Galleria di Firenza;* Florence, in-fol. — *Museo Fiorentino, che contiene i rittratti de' Pittori;* Flor. 1752 et suiv. in-fol. — *Disegni della Galleria di Firenze de diversi Maestri, intagl. di Andrea* Scacciati, *stampati all'*

acquarella; Florence, 1766, in-fol. — Une *Collection de 72 Portraits*, in-fol. représentant les principaux tableaux de la galerie, imprimée aux ordres de l'Empereur Léopold II. — *Galleria Medicia*; Florence, 1788, in-fol. Quant aux galeries de France, on peut citer: *Description des Tableaux du Palais Royal*; Paris, 1727, in-8°. par DU BOIS DE SAINT-GELAIS. — *Catalogue raisonné des Tableaux du Roi, avec un Abrégé de la Vie des Peintres, contenant l'Ecole Florentine, Romaine, Vénitienne et de Lombardie*; par M. LÉPICIÉ; Paris, 1752 et suiv. in-4°. 2 vol. — *Catalogue des Tableaux du Cabinet du Roi, au Luxembourg*; Paris, 1751, in-12. — *Première partie des Tableaux du Cabinet du Roi*; Paris, 1677, in-fol. — *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des beaux-arts*, par LANDON, in-8°. — *Cours de Peinture et de Sculpture, tiré du Musée Napoléon*, par FILHOL, in-8°. — *Le Musée Français*, par ROBILLARD, in-fol. — Les diverses notices des Galeries des Tableaux, des Dessins et des Statues du Musée. — L'explication des Tableaux venus d'Italie, par LE BRUN; 1796, in-8°. *Galerie du Palais Royal, gravée d'après les Tableaux des différentes Ecoles qui la composent, avec un Abrégé de la Vie des Peintres, et une description historique de chaque Tableau*, par l'Abbé FONTENAY; Paris, 1784.

Sur la Galerie du Roi d'Espagne, on peut consulter: *An accurate and descriptive Catalogue of the Paintings in the Kings of Spain Pallace at Madrid, with some account of the pictures in Buen-Retiro*, by RICHARD CUMBERLAND; London, 1787, in-12. — *Descripcion de las ecclesias pinturas del R. Monasterio de S. Lorenzo del Escorial*, por FR. DE LOS SANTOS, in-fol.; Madrid, 1667 et suiv. Quant à la Collection des Tableaux du Rôi de Suède, qui se trouve dans la grande galerie du château royal à Stockholm, on en trouvera une description dans le quarante-cinquième volume de la *nouvelle Bibliothèque des Belles-Lettres*. Sur les Galeries de Bruxelles, qui appartenoient à l'archiduc Léopold, on pourra consulter les ouvrages suivans: *Dav.* TENIERS, *Theatrum Pictorum in quo exhibentur ipsius manu delineatæ ejusque cura in æs incisæ picturæ archet. ital. quas Archidux in Pinacothecam suam Bruxellis collegit*; Antverpiæ, 1660, in-fol. Le même ouvrage parut en 1684, sous ce titre: *Le grand Cabinet des Tableaux de l'Archiduc Léopold*; Amsterdam, 1755, in-fol. Sur la ci-devant galerie du Roi d'Angleterre, on peut lire: *Catalogue or Description of King Charles's the first Pictures*; London, 1758, in-4°. — *A Catalogue of the Collection of Pictures, belonging to King James II, to which is addet a Catalogue of the Pictures of the late Queen Caroline*; London, 1758, in-4°. — *Six of H. Majesty's Pictures, drawn and engraved from the originals of P. Veronese, Jac. Tintoretto, old Palma, Jul. Romano and Andre Schiavone, in the R. Galeries of Windsor and Kensington*, by S. GRIBELIN; Londres, 1712. On pourra encore consulter le *Recueil des Dessins du Guerchin*, in-fol. gravé par BARTOLOZZI, dont les Originaux se trouvent dans la collection du roi d'Angleterre.

Quant à la galerie de Vienne, on peut voir les ouvrages suivans, écrits en allemand: *Catalogue des Tableaux de la Galerie impériale*, par Chrétien DE MECHEL; Vienne, 1783, in-8°. — *Réflexions sur la Galerie des Tableaux de Vienne*; Breg. 1785. — *Catalogue raisonné de la Galerie des Tableaux de Vienne*, par Hier. RIEGLER; Vienne, 1786, in-8°. — Un *Recueil en manière noire*, gravé par J. MA-

NUL. — *Theatrum artis Pictorum, quo tabulæ depictæ quæ in Cæs. Vindobon. Pinacotheca servantur, leviore cœlatura exhibentur, ab Ant. Jos.* DE PRENNER; Vienne, 1728 et suiv. in-fol. 4 vol. — Un Recueil de 30 feuilles in-fol. gravé par *Fr.* DE STAMPART et *Ant.* DE PRENNER, Vienne, 1735, et intitulé : *Prodromus s. Præambulum reserati magnificentiæ theatri*, etc. qui fait connoître l'état dans lequel se trouvoit alors cette galerie.

Sur la galerie de Dresde, on doit consulter : *Catalogue des Tableaux de la Galerie électorale de Dresde;* Dresde, 1765, in-8°. *Recueil d'Estampes, d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie royale de Dresde;* Dresde, 1753, in-fol. 2 vol.

Sur la galerie du roi de Prusse à Berlin, on a les ouvrages suivans: *Description des Tableaux qui se trouvent dans la Galerie du Château royal à Berlin,* par J. G. PUHLMANN; Berlin, 1790 : cet ouvrage est en allemand. — *Collection de 25 Tableaux qui se trouvent à Sans-Souci*, gravée par BARTSCH. — *Description de la Galerie et du Cabinet du Roi à Sans-Souci,* par Mathieu OESTERREICH ; Potsdam, 1764 et suiv. Le même, en allemand; Berlin, 1770 et suiv.

Sur celle de Salzdahlen on a le *Catalogue de la Galerie ducale des Tableaux à Salzdahlen;* Brunswick, 1776, in-8°. — *Artis in valle sallina Theatrum exhibens elegantissimas picturas quas Antonius Uldaricus, D. B. collegit;* Guelph. 1710, in-fol. — *Description de la Galerie des Tableaux à Schleisheim ;* Munich, 1775, in-8°. — *Désignation exacte des Peintures précieuses qui sont en grand nombre dans la Galerie à Dusseldorf*, par Ger. Jos. KARSCH ; 1719. — *Catalogue des Tableaux qui se trouvent dans les Galeries du Palais à Dusseldorf;* Manheim, 1760, in-8°. — *Galerie électorale de Dusseldorf, ou Catalogue raisonné et figuré de ses Tableaux, dans une suite de 30 pl. contenant 365 petites estampes,* gr. d'après ces mêmes tableaux par Chr. DE MECHEL; Basle, 1778. 2 vol. in-fol. — *Recueil de Dessins tirés de l'Académie de Dusseldorf,* 1784. — *Collection of fifty Etchings by H. Selke and M. Billinger after the most celebr. Paintings at Dusseldorf.* 1787.

Sur les collections particulières d'Italie, on peut consulter: *Raccolta di stampe rappresentati i quadri più scelti dei* S. March. GERINI, t. I. Firenze, 1759, in-fol. — *Descrizione de cartoni disegnati da* Carlo CIGNANI, *e de quadri dipinti da* S. RICCI, *posseduti dal* S. GIUSEPPE SMITH ; Venise, 1749, in-4°. — *Description des Tableaux et des Dessins qui sont dans la galerie du comte* ALGAROTTI *à Venise;* Augsbourg, 1780, in-8°. — *Raccolta di quadri i più eccellenti che si trovano nelle Gallerie e Palazzi di Firenze;* Firenze, 1779.

Sur celles de la France : *Les Peintures de Charles Le Brun et d'Eustache Le Sueur, qui sont dans l'hôtel du Chastelet, dessinées* par Bernard PICART; Paris, 1740, in-fol. — *Recueil d'Estampes, d'après les plus beaux Tableaux et d'après les beaux Dessins qui sont en France.* Paris, 1729 et suiv. in-fol. 2 vol. Les estampes et les gravures qui sont décrites dans cet ouvrage n'ont jamais été réunies; on ne l'a cité que parce qu'on lui donnoit ordinairement le nom de Cabinet de Crozat: le Cabinet de Crozat proprement dit a été décrit par MARIETTE sous le titre de *Description sommaire des Dessins des grands Maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du Cabinet* de M. CROZAT. Paris, 1741, in-8°. — *Recueil d'Estampes d'après les Tableaux des Peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France, qui sont dans le Cabinet* de M. BAYER D'AIGUILLES,

gravé par F. COELEMANS; Paris, 1744. — *Catalogue des Tableaux, Dessins, etc. de feu M. le Comte* DE VENCE, in-fol. — *Catalogue d'un Cabinet de Tableaux*, par MM. HELLE et GLOMY; Paris, 1752. — *Catalogue du Cabinet du Duc* DE TALLARD; Paris, 1756. — *Catalogue raisonné des Tableaux, Dessins et Estampes, des meilleurs Maîtres d'Italie, des Pays-Bas, d'Allemagne, d'Angleterre et de France, qui composent différens Cabinets*, par P. REMY; Paris, 1757, in-8°. — *Catalogue historique du Cabinet de Peinture franç.* de M. DE LA LIVE DE JULLY; Paris, 1764, in-8°. — *Catalogue raisonné des Tableaux de* M. DE JULIENNE, par P. REMY; Paris, 1767, in-12. — *Catalogue raisonné des Tableaux qui composent le Cabinet de feu* M. GAIGNAT, par P. REMY; Paris, 1768. — *Catalogue des Tableaux du Cabinet de* M. DE TOLOSAN; Paris, 1792, in-8°.

Sur les galeries de la Hollande, on peut consulter: *Variarum Imagin. à celeberrimis artificibus, pict. cœlaturæ apud Ger.* REUST. Amsterd. in-fol. — *Catalogue du rare et précieux Cabinet de Tableaux des meilleurs Maîtres de la Hollande, de même que des Dessins des plus fameux Maîtres, de feu* M. Is. DE WALRAVEN; Amsterdam, 1765.

Sur les collections particulières d'Angleterre, on peut consulter: *Descrizione delle Pitture nella villa di* Mil. PEMBROKE; Flor. 1754, in-12. — *A new Description of the Pictures at the Earl of* PEMBROKE's *house at Wilton*, by J. KENNEDY; London, 1758 et suiv. in-8°. — *Ædes Pembrochianæ, or a critical account of the Paintings of Wilton-House*, by RICHARDSON; London, 1774, in-8°. — *Description of the Pictures at Houghton-Hall in Norfolk, by Hor.* WALPOLE; London, 1752, in-4°. — *Catalogue of the curious collection of Pictures of Ge.* VILLIERS, D. OF BUCKINGHAM, in which is included the valuable collection of P. P. Rubens. — *A Catalogue of S. Pet.* LELY's *capital Collection*; London, 1759, in-4°. — *A descript. Catalogue of a Collection of Pictures sel. from the Roman, Florent. Lombard. Venet. Neapol. Flemish, French and Spanish Schools, collected by* Robert STRANGE; London, 1769. — *Liber Veritatis, or a Collection of two hunderd Prints after the original dessigns of* Claude LORRAIN, in the *possession of the Duke of Devonshire*; in-fol.

Sur celles de l'Allemagne, on peut consulter: *Recueil d'Estampes gr. d'après les Tableaux de la Galerie et du Cabinet du* comte DE BRUHL; Dresde, 1754, in-fol. — *Recueil de quelques Dessins tirés du Cabinet de* M. le comte DE BRUHL, par M. OESTERREICH; Dresde, 1752. — *Descrizione completa di tutto cio che ritrovasi nella galleria di Pittura e Scultura del Princ.* DI LICHTENSTEIN, da Vinc. FANTI; Vienne, 1767, in-4°. — *Catalogue des Tableaux qui se trouvent à Pommersfelde*; Anspach, 1774, in-8°. — *Explication historique des Tableaux recueillis par M. Godefroi Winkler à Leipsick*, par H. KREICHAUF; Leipsick, 1768. — *Description du Cabinet des Tableaux de M. Jean-Jacques* STEIN; Berlin, 1763. — *Collection de Tableaux de l'Ecole Italienne, Flamande et Allemande, par Matthieu* OESTERREICH; Berlin, 1763, in-4°. — *Catalogue des Tableaux de M.* DE WALLMODEN; Leipsick, 1779. — *Catalogue des Tableaux qui se trouvent dans la Collection de feu* M. SCHWALBE *à Hambourg*; Leipsick, 1780.

On comprend encore sous le mot de *galerie*, les peintures à fresque: les principaux ouvrages qui traitent de ce genre de peinture sont les suivans: *La Galerie du Palais Farnèse, peinte* par Ann. CARACCI,

gr. par plusieurs maîtres, dont les principaux sont: C. Cesio, P. Aquila, Jacques Chereau, etc. — *Imagines Farnesiani Cubiculi*, gravés par les mêmes Artistes. — *Galerie peinte dans le Palais des* S. Favi, par *les frères* Caracci, gravée par *Giuseppe* Mitelli. — *Il Claustro di S. Michele in Bosco di Bologna, dipinto dal Lodov.* Caracci *e da altri maestri.* — *Descrizione dal* S. C. Carlo Ces. Malvasia, *con l'essatto disegno ed intagl. del* S. Giac. Giovanni; Bologna, 1696, in-fol. et gravé par Fabri et Pamphili, avec une description de Zanetti, 1776, in-fol. — *Les Tableaux à fresque dans le Palais Magnani à Bologne, peints par* les Caracci, et gravés par Le Pautre, Chatillon, etc. — *Le Pitture di* Pellegr. Tibaldi e di Nic. Abbate, *esistenti nell' instituto di Bologna, descritte da Giamp.* Zanotti; Venise, 1756, in-fol. — *Picturæ Franc. Albani, in æde Verospia*, gravées par Hier. Trezza, 1704, in-fol. — *La Galerie du Palais Pamphili à Rome, peinte par* Beretino di Cortona, *gravée par* C. Cesio, G. Audran, Ch. Kolb. — *La Galerie du Palais Sachetti, peinte par le même artiste, et gravée par* Fil. Carocci. — *Heroicæ virtutis Imagines Florentinæ in ædibus magni Ducis Hetruriæ, in tribus cameris Jovis, Martis et Veneris*, peintes par le même, et gravées par Bloemaert, Simon, Blondeau; Rome, 1691. — *La grande Galerie de Versailles, et les deux Salons qui l'accompagnent, peinte par* Ch. Le Brun, dessinée par J. B. Massé, gravée par les meilleurs maîtres; Paris, 1752. — Outre cet ouvrage, il existe encore une Explication des Tableaux de la Galerie de Versailles, par M. Rainsant; Paris, 1687. — *La petite Galerie d'Apollon au Louvre, peinte par* Charles Le Brun, *gr. par Sim.* Renard de Saint-André; in-fol. — *La Galerie du Palais du Luxembourg*, peinte par P. P. Rubens. Paris, 1710, in-fol.

Galerie d'eau est, dans un bosquet, une allée bordée de jets d'eau, comme celle de Versailles.

Galerus, nom donné par les Romains au *petasus* grec, chapeau des chasseurs, des bergers et des voyageurs. Il s'attachoit avec des courroies sous le menton, et se rejetoit à volonté sur les épaules; on en voit des exemples sur beaucoup de vases grecs, et Mercure est ainsi représenté sur plusieurs monumens.

Les premiers Romains ne portoient le *galerus* qu'à la campagne; et Cincinnatus en étoit coiffé lorsque les députés des sénateurs l'arrachèrent à la charrue pour l'élire dictateur. On a remarqué d'Auguste, que, dans sa maison même, il portoit un *galerus* lorsqu'il passoit au soleil. Sous les empereurs, il fut permis de le porter dans les jeux publics, pour se défendre de l'ardeur du soleil. C'étoit l'usage des premiers Grecs; car les Æginètes étouffèrent sous le nombre et le poids de leurs *galerus*, Dracon, l'ancien législateur des Athéniens, qui publioit au théâtre les loix qu'il leur destinoit.

Le *galerus*, autrement *albo-galerus*, étoit un bonnet ou sorte de thiare, particulier aux *Flamines Diales*, ou *prêtres de Jupiter*. Ils le portoient toujours, excepté dans leurs maisons. Ce bonnet étoit fait de la peau d'un animal blanc, immolé à Jupiter; il étoit ordinairement surmonté d'une petite branche d'olivier, et quelquefois orné de la foudre, pour designer la divinité dont ceux qui portoient l'*albo-galerus* étoient les ministres. Ce bonnet sacré devint aussi commun aux pontifes et aux prêtresses de Cérès. *Voyez* Pétase.

Gallaïque. *V.* Œil de poisson.

Gallica. *Voy.* Chaussure.

Galoubet, nom donné à un petit flageolet provençal, qui se joue

avec une seule main, et qu'on accompagne des sons du tambourin. Il est très-employé pour régler les danses vives et légères, et principalement dans les provinces méridionales de la France. *Voy.* TAMBOURIN.

GAMMADIA. Tous les ouvrages marqués de la figure ayant la forme de la lettre grecque Γ Gamma, s'appeloient *Gammadia;* comme nous voyons encore aujourd'hui que les draps portent le nom du lieu, ou de la fabrique où ils ont été travaillés, et enfin de l'ouvrier par qui ils ont été faits.

GAMME; table ou échelle inventée par Gui Arétin, sur laquelle on apprend à nommer et à entonner juste les degrés de l'octave par les six notes de musique, *ut, re, mi, fa, sol, la.* La gamme a aussi été nommée main harmonique, parce que Gui employa d'abord la figure d'une main, sur les doigts de laquelle il rangea ses notes pour montrer les rapports de ses hexachordes avec les cinq tétrachordes des Grecs. Cette main a été en usage jusqu'à l'invention du *si,* qui a aboli la main harmonique. Gui Arétin ayant ajouté au diagramme des Grecs un tétrachorde à l'aigu et une corde au grave, désigna cette corde par un mot grec (*hypoproslambomenos*), et la marqua par le Γ des Grecs; et, comme cette lettre se trouva ainsi à la tête de l'échelle, elle fit donner à cette échelle le nom de gamme. Cette gamme étoit composée de vingt cordes; c'est-à-dire, de deux octaves et d'une sixte majeure. Ces cordes étoient représentées par des lettres ou par des syllabes, les lettres désignoient chacune une corde déterminée de l'échelle; mais comme il n'y avoit d'abord que six lettres, et ensuite que sept, on distingueit les octaves par la forme des lettres. La première octave se marquoit par des lettres capitales de cette manière: Γ. A. B. et la seconde, par des caractères courans: *g. a. b.;* et pour la sixte surnuméraire, on employoit des lettres doubles: *gg. aa. bb.*

GANTELETS; nom donné à ces gants recouverts de petites plaques de fer qui faisoient partie de l'armure des chevaliers pour les tournois.

GANTS. Vêtement des mains, qui s'étend plus ou moins sur les bras, et que les anciens appeloient *chirothèques;* c'est-à-dire *couvre-mains.* L'usage en date de très-loin, et s'en répandit successivement chez tous les peuples. Le besoin, d'abord, les fit adopter, soit pour se préserver du froid, soit pour se garantir de la piqûre des insectes, ou pour toute autre raison. Les premiers, comme tout ce qui commence, étoient informes; on les fit de cuir fort, et sans doigts. On en porta ensuite de drap, garnis quelquefois par les bords avec de la soie. Enfin on y employa les peaux de différens animaux, passées en huile ou en mégie. On en fabriqua ensuite à l'aiguille ou sur le métier, avec la soie, le fil, le coton, etc. Les gants s'introduisirent dans l'église vers le moyen âge. Les prêtres en portoient en célébrant; le pape, les cardinaux et les évêques ont seuls conservé ce droit. Il étoit autrefois défendu aux juges royaux de siéger les mains gantées. Il a été un temps où l'on n'entroit ni dans la grande ni dans la petite écurie du roi sans se déganter. Au reste, les gants étant aujourd'hui d'une mode universelle, le commerce en est devenu un objet important.

GARDE-FEU. C'est un grillage, de cuivre ou de fer, qu'on place devant le feu, de crainte que les enfans ne tombent dedans. On en fait aujourd'hui d'une espèce de toile de laiton doré, qui se roule autour d'une tringle, et se baisse comme un store.

GARDE-MANGER. On appelle

ainsi le lieu près d'une cuisine, où on serre les viandes; il doit être exposé au nord.

GARDE-MEUBLE. C'est, dans une maison, le lieu où l'on serre les meubles qui ne servent pas : tels que les meubles d'hiver pendant l'été, et ceux d'été pendant l'hiver. Ce lieu se pratique ordinairement en galetas dans le comble. Les anciens avoient aussi un lieu où ils serroient les effets précieux : ils le nommoient CIMELIUM; nom qui revient à celui de TRÉSOR, que nous employons aujourd'hui. (*Voy.* ces mots.) On donnoit, dans l'ancien régime, le nom de *Garde-meuble de la Couronne* au lieu où on conservoit tous les meubles précieux et les joyaux de l'Etat, tels que les diamans du sacre, les présens des papes, des princes, et les meubles précieux qui servoient à l'usage des maisons royales. Il étoit situé dans l'hôtel qu'occupe à présent le ministère de la marine.

GARDE-ROBE; pièce d'un appartement dans laquelle on serre les habits, le linge, etc. Dans les palais des riches Romains, il y avoit des pièces spécialement consacrées à cet usage. On appelle garde-robe de *bain*, le lieu où l'on se déshabille près d'une salle de bain.

GARGOUILLE. Ce mot, employé au singulier, désigne un trou, orné d'un mascaron, par lequel l'eau sort d'une fontaine ou d'une cascade; c'est aussi une rigole de pierre, par où l'eau coule de bassin en bassin, dans un jardin. Les *Gargouilles* sont les trous pratiqués dans la cymaise d'une corniche, et ornés de masques, de têtes d'animaux, particulièrement de lions, par où s'écoule l'eau des petits canaux taillés sur la corniche. Ce mot rappelle un trait de S. Romain qui délivra Vernon d'un énorme serpent qui l'infestoit, et que les légendaires nomment *la Gargouille*. Pour consacrer la mémoire de cet événement, cet animal, sans doute, y aura été employé, préférablement à d'autres, pour figurer des gouttières ou gargouilles. *V.* DRAGON.

GARRE, endroit auprès des fleuves, qu'on destine pour y recevoir, sur-tout en temps d'hiver, les bateaux qu'on veut préserver du danger d'être entraînés par le courant de l'eau. La garre est, en quelque sorte, pour les bateaux, ce que le port est pour les navires. On dit *garrer* un bateau, un train de bois, etc. (*Voy.* PORT.) La garre de Paris est auprès de l'hôpital de la Salpêtrière; il y en a une plus petite près de l'Ecole Militaire.

GATEAU, se dit en sculpture, des morceaux de cire ou de terre applatis, dont on remplit le creux des différentes pièces d'un moule dans lequel on veut jeter quelque figure.

GATEAUX; dans plusieurs cérémonies religieuses des anciens, on employoit des gâteaux auxquels on donnoit souvent une forme plus ou moins ornée. On en voit quelquefois sur les vases grecs. Les Romains savoient faire des gâteaux de sésame très-friands, que l'on comptoit au nombre des bonbons ou *bellaria*. De-là on donnoit le nom de *gâteaux de sésame* aux paroles douces et flatteuses, que nous nommons *sucrées*, par une semblable figure de langage. Les gâteaux ou pains employés par les chrétiens pour l'eucharistie étoient ordinairement marqués d'une croix, ainsi qu'on le voit sur les monumens de la primitive église.

GAULOIS. Les Gaulois étoient trop peu civilisés pour avoir fait quelques progrès dans les arts. On peut voir, aux articles ARCHITECTURE, PEINTURE et SCULPTURE *gauloises*, qu'on ne sauroit dire qu'ils aient véritablement pratiqué ces arts; avant l'arrivée des Romains, leurs habitations étoient des cavernes ou de misérables cahutes; leurs tombeaux, des élévations de terre, ou des pierres

énormes placées de champ. (*Voyez* PIERRES LEVÉES.) Toutes les sculptures antérieures à la conquête sont du travail le plus grossier, et la couleur qu'ils donnoient à leurs corps, comme le font encore plusieurs hordes sauvages, ne mérite certainement pas le nom de peinture. On peut présumer qu'ils avoient fait plus de progrès dans la musique, qui excitoit leur ardeur guerrière, et à laquelle ils paroissent avoir été très-sensibles. (*Voyez* MUSIQUE GAULOISE.) Les monumens même qu'ils ont exécutés dans le style romain, après la conquête, attestent la rudesse de leur goût dans les arts ; et tout ce qu'il y a de remarquable sous ce rapport, dans la Gaule devenue province romaine, a été fait par les Romains : les Gaulois ne paroissent pas avoir connu la glyptique ; cependant ils ont su couler et frapper des médailles ; mais ces médailles sont aussi très-grossières. *Voy.* MÉDAILLES GAULOISES.

La chasse, l'éducation des troupeaux, une agriculture grossière étoient les seuls arts pratiqués par les Gaulois ; mais le jardinage leur étoit inconnu, et l'agriculture ne se perfectionna que sous les Romains. Leurs habits étoient de peaux d'animaux : les paysans de la ci-devant Bretagne se servent encore de semblables vêtemens ; il falloit les laver, les graisser, pour entretenir leur souplesse. Les Belges fabriquoient une étoffe de laine d'un tissu serré, dont les Romains se servoient dans les pays froids et septentrionaux. Ils savoient teindre cette laine de différentes couleurs. Le bleu qu'ils tiroient du pastel étoit leur couleur favorite. Ils apprirent ensuite l'art de fabriquer le chanvre et le lin, de le tisser et de le blanchir : ils avoient inventé une espèce de savon, fait avec de la graisse d'animaux et des cendres de végétaux. La construction des outils agraires, le transport des grandes masses, indiquent l'art du forgeron et du charpentier, du moins dans leurs essais grossiers : ils se perfectionnèrent sous les Romains. Les Gaulois faisoient des barques avec des branches entrelacées, et il paroît que sur ces bâtimens légers il y avoit une communication très-active entre la Gaule et l'Angleterre. Les Marseillois étoient bons navigateurs. Pitheas et d'autres auteurs, nés dans Marseille, ont écrit sur la géographie. Dans les temps reculés, les Marseillois avoient des relations avec les Phœniciens, et faisoient le commerce maritime. Les Veneti étoient des marins braves et assez habiles ; ils avoient de gros vaisseaux, avec des bords très-élevés, des voiles de peaux et des cordages de cuir. Leur marine secourut celle des Bretons, et ils combattirent les Romains sur les côtes de l'Armorique. La puissance navale de la Bretagne et des Gaules fut ruinée dans ce combat. Les Gaulois avoient encore des barques avec lesquelles ils transportoient les marchandises sur les grandes rivières, ainsi que le prouvent les monumens des *Nautæ Parisiaci*, et ceux des *Utriculaires* de Cavailhon. Les Gaulois étoient observateurs de l'hospitalité ; leurs usages à cet égard étoient à-peu-près les mêmes que ceux des Grecs dans les temps héroïques. On présentoit à l'étranger de l'eau pour laver ses pieds ; il remettoit ses armes au maître de la maison ; on lui préparoit un repas ; il entendoit les doux sons de la harpe. On ne lui demandoit le sujet de son voyage qu'après le repas : avant son départ, il échangeoit contre son hôte quelques pièces de ses armes. Les femmes étoient traitées avec beaucoup d'égard, respectées par les hommes et chantées par les Bardes. Le mari apportoit une dot à sa femme : c'étoient des troupeaux et des usten-

siles de ménage, et ses armes : sa femme lui faisoit aussi présent de quelques armes. Les funérailles étoient magnifiques ; on brûloit ou on enterroit avec le mort, ce qu'il avoit le plus aimé ; quelquefois on mettoit au-dessus du mort et de ses armes un lit d'argile, et par-dessus encore, un bois de bête fauve, symbole de la chasse : un Barde prononçoit l'éloge du mort. On le couvroit d'un monceau de terre, formant un monticule. On trouve encore en France et en Angleterre beaucoup de ces monticules ou *tumuli* que les Anglais appellent *barrows*. On voit dans les *Næniæ Britannicæ*, la coupe de plusieurs, et les objets qui y ont été trouvés. Le vêtement des hommes étoit le *sagum* et les *braccæ* de peau et de lin : ils avoient les cheveux longs et bien soignés, ils y mettoient une espèce de pommade. Ils portoient un collier. Les femmes avoient une longue tunique : les bras et une partie de la poitrine étoient nus.

Ce léger apperçu des mœurs et des usages gaulois, pourra guider les artistes qui ont à traiter des sujets dont les personnages sont pris chez cette nation. On doit les avertir de lire avec défiance la plupart des auteurs qui ont écrit sur les mœurs des anciens Gaulois, principalement l'ouvrage de Martin, *sur l'histoire et sur la religion des Gaulois*, in-4°. On trouvera de meilleures notions dans les ouvrages suivans : Walther, *Celtische Alterthümer*, 1783 ; Anton, *Geschichte der teutschen Land-Wirthschaft*, *Gœrlitz*, 1799 et suiv. in-8°.

Gausape, espèce d'essuie-main, de forme oblongue, et de lin, mais dont le fil, à force d'être battu, étoit devenu floconneux comme de la laine, de sorte que cette étoffe étoit beaucoup plus douce à toucher que nos plus belles serviettes. Martial parle d'une gausape quarrée. Selon Pollux, ces étoffes moelleuses portoient, chez les Grecs et les Romains, le nom de *mantilia*. On donnoit encore, chez les Romains, ce nom aux manteaux de peau dont se couvroient les peuples des pays septentrionaux, et ces manteaux étoient nommés *amphimalloi*, lorsqu'ils étoient velus des deux côtés. On présume que le paludament de peau dont Marc-Aurèle, Commode et quelques princes se voient couverts sur quelques médaillons, est une gausape, de trophée des victoires qu'ils ont remportées sur les Barbares.

Gavotte. Sorte de danse gaie, composée de trois pas, et d'un pas assemblé ; l'air est à deux temps, et se coupe en deux reprises, dont chacune commence avec le second temps, et finit sur le premier. Le mouvement de la gavotte est ordinairement gracieux souvent gai, et quelquefois aussi tendre et lent. Elle marque ses phrases et ses repos de deux en deux mesures. Les anciennes gavottes, qui étoient un recueil et une suite de plusieurs branles doubles choisis par les joueurs, dont ils faisoient une suite, se dansoient par une mesure binaire avec plusieurs petits sauts. La gavotte a passé du théâtre dans la société, et sert à faire briller les talens des danseurs les plus habiles.

Gazouiller, faire un petit bruit doux et agréable, tel que celui que font de petits oiseaux en chantant.

Géans. L'idée qu'il existe dans la nature des hommes dont la taille est fort au-dessus de la taille ordinaire, est fort répandue, et a une origine fort ancienne. La fable des géans armés pour détrôner Jupiter, appartient aux plus anciennes traditions mythologiques ; les artistes ont cependant donné rarement une taille disproportionnée aux géans, ils les ont caractérisés par les jambes qui se terminent en tête de serpent, d'où on les nomme

anguipedes. (Voyez *Dict. mythol.* au mot GÉANS.) Quelquefois cependant on trouve des géans dans les monumens antiques. Parmi les vases grecs publiés par Tischbein, on voit Hercule qui a renversé un géant, et va lui donner la mort. Ce géant n'est point anguipède. Polyphême, dont la taille est gigantesque, mais qui appartient à la race des Cyclopes, et non à celle des géans qui osèrent attaquer l'Olympe, est caractérisé par sa stature et par son œil au milieu du front. Il faut bien distinguer les géans des colosses; les géans sont supposés avoir eu la taille qu'on leur donne; les colosses sont représentés avec une stature très-agrandie. Cependant les proportions qu'on leur donne sont les mêmes que celles qui doivent être données aux géans.

Dans les sujets de l'ancien testament, on a souvent représenté David vainqueur du géant Goliath, ou tenant la tête de ce chef des Philistins. Les statuaires du moyen âge ont souvent sculpté saint Christophe qui porte l'Enfant-Jésus sur son dos pour lui faire passer un fleuve; il n'a cependant de l'eau que jusqu'à la moitié de la jambe. Les images de ce géant se plaçoient autrefois au premier pilier des églises : il y en avoit une encore, il y a quinze ans, dans celle de Notre-Dame.

On a attribué aux géans plusieurs constructions qui ont paru si considérables, qu'on n'a pas cru qu'elles pussent avoir été faites par des hommes. Ainsi les Grecs prétendoient que les murs de Sicyone avoient été bâtis par les Cyclopes, et les Cyclopes étoient des géans. D'ailleurs, les Cyclopes étant employés dans les forges de l'Ætna, il étoit tout simple que la superstition leur attribuât des travaux dont on fait aujourd'hui honneur aux fées et aux géans. On a également attribué aux géans des rochers et des grottes de basalte, dont les prismes ressembloient à des colonnes artificielles. (*Voy.* BASALTE.) Telles sont la *Chaussée des géans* en Angleterre, la *Grotte de Fingal* en Écosse, etc.

GÉMEAUX, l'un des douze signes du Zodiaque, qui, selon la plupart des poëtes, doit rappeler Castor et Pollux; les étoiles qui composoient ce signe sont disposées de manière que lorsque l'une se lève, l'autre se couche; c'est l'origine de ce mythe connu, que Jupiter avoit accordé à Castor et Pollux qu'ils seroient tour-à-tour dans le ciel et dans l'enfer. (V. *Dict. de Myth.* au mot CASTOR ET POLLUX.) On appelle encore les *Gémeaux de Rome*, Rémus et Romulus, qui, sur beaucoup de monumens, sont figurés avec la louve qui les a alaités. On les voit ainsi particulièrement sur plusieurs médailles et sur le bouclier de la déesse *Roma*. Voyez *Dict. mythol.* aux mots ROME, ROMULUS.

GÉMINÉES (TÊTES); on appelle ainsi les têtes doubles sur un même tronc, et adossées. *Voyez* TÊTES GÉMINÉES, et au *Dictionnaire de Mytholog.* le mot JANUS.

GEMMA VITREA, nom donné aux pâtes de verre. *Voy.* EMPREINTE, PATE.

GEMMARIUS. Par ce mot on doit entendre un joailler, un lapidaire, qui travaille sur des pierreries, ou qui en fait commerce. Il existe une inscription portant les noms de plusieurs Romains qualifiés de *Gemmarii de viâ sacrâ*.

GEMMES. On donne en général ce nom aux pierres que nous nommons *pierres précieuses*. On est convenu d'appeler ainsi les pierres transparentes dont le jeu et l'effet s'augmentent par la taille, et qui, en général, viennent de l'Orient; on les distingue d'autres pierres qui entrent aussi dans la composition des parures et des bijoux, à cause de leur plus haut prix : ces autres pierres, qui sont pour la plupart

opaques, ou n'ont qu'une légère transparence, se nomment vulgairement, en terme de joaillerie, *pierres fines*.

Le mot *gemme* n'est pourtant pas celui qui a servi primitivement à désigner les pierres précieuses. Les Grecs les appeloient *lithoi timioi*; c'est-à-dire, pierres nobles ou précieuses; ou seulement *lithoi*, parce que c'étoient les pierres par excellence. Ils nommoient *lithoi diaphaneis*, pierres transparentes, celles qui jouissoient de cette propriété. Le mot *gemma* se retrouve pourtant dans Pline et dans plusieurs autres auteurs; il signifioit perles et pierres précieuses. Muratori rapporte l'épitaphe de l'affranchi de Gallien qui étoit le gardien de ses coupes à boire, enrichies de pierres précieuses, *gemmœ potoriœ*.

Plusieurs pierres, dont nous allons indiquer la nature, sont réunies sous le nom de gemmes, et sous ceux de *pierres fines*, *pierres nobles*, *pierres dures*, *pierres précieuses*. Ces pierres ont, depuis les temps les plus reculés, exercé la sagacité de plusieurs écrivains, qui les ont considérées sous le rapport de l'histoire naturelle, des arts et du commerce. On a composé sur elles un grand nombre de traités, et plusieurs poëtes les ont prises pour le sujet de leurs compositions.

Le caractère ordinaire d'après lequel les anciens distinguoient les pierres précieuses entr'elles, étoit celui de la couleur: la plus légère différence suffisoit pour faire imposer un nouveau nom à chaque pierre. Une petite tache, une trace, un foible mélange de jaspe ou d'agate, devenoit l'occasion d'une nouvelle dénomination de la part du propriétaire. De-là vient cette multitude de noms différens donnés aux pierres précieuses par plusieurs écrivains, et sur-tout par Pline qui les a tous réunis. Les anciens avoient cependant établi, comme nous, différens caractères pour distinguer les pierres précieuses entr'elles, et principalement pour reconnoitre les pierres factices. Pline, en parlant de la chrysolithe vitreuse, dit que celle qu'on imite avec le verre a une ressemblance si parfaite, qu'on ne peut l'en distinguer à la vue, et qu'il faut recourir au toucher: elle est, dit-il, plus chaude au tact. Agricola et Werner ont aussi mis le toucher au nombre des caractères extérieurs des minéraux. La transparence est encore un des caractères donnés par Pline. La *pesanteur* n'a pas non plus été oubliée. La *dureté* est également indiquée. Pline avoit aussi observé la *vertu électrique* des pierres précieuses, qui, chauffées ou frottées, attirent les morceaux de papier et les pailles légères.

M. Daubenton, dans son tableau minéralogique, classe les gemmes d'après leur couleur; il avoit publié avant un mémoire imprimé parmi ceux de l'académie des sciences, dans lequel il divise les pierres précieuses en trois classes. La première contient les *diamans*; la seconde, les *pierres orientales*; la troisième, les *pierres occidentales*. Les sept couleurs principales du prisme forment les *genres* dans chaque classe; les nuances forment les espèces; mais cette division ne peut donner une idée exacte des pierres précieuses. Le mot oriental est équivoque; toutes les pierres qui viennent d'*Orient* ne sont pas pour cela ce qu'on appelle *orientales*; les joailliers n'admettent comme telles que celles dont le degré de dureté n'est inférieur qu'à celui du diamant, et qui sont les plus belles. Ainsi on peut trouver au *Bréail* et au *Pérou*, situés dans l'occident, des pierres *orientales*; et *Ceylan* et le *Pegou* fournissent des pierres *occidentales*. Quoique les couleurs du prisme donnent une idée très-parfaite de celles qui sont propres aux gemmes, elles ne peuvent cependant pas devenir la base d'une

bonne classification, puisque ces couleurs ne dépendent pas de la nature de la pierre, mais de la quantité du principe colorant, et de la manière dont il s'est introduit : c'est ainsi que le diamant, ordinairement sans couleurs, reçoit quelquefois celles de la topaze, du saphir, de l'émeraude et du rubis, et que les autres pierres de couleur se présentent quelquefois avec la blancheur et la transparence du crystal de roche ou du diamant. Le saphir, que les joailliers nomment pierre orientale, présente à lui seul presque toutes les variétés de couleurs, et il reçoit alors différens noms. Le chevalier de Baillou possédoit à Florence une riche collection de pierres précieuses ; Johaunon de Saint-Laurent en a publié, sans son aveu, une description abrégée, souvent citée par Romé Delisle dans sa Crystallographie : cela engagea le chevalier de Baillou à faire imprimer, dans les Mémoires de l'Académie de Florence (*Memorie di varia erudizione della Societa Columbaria Fiorentina*, 1747), un exposé de la méthode d'après laquelle il vouloit publier la description de son cabinet. Ce judicieux observateur me paroît être le premier qui ait remarqué l'insuffisance de la couleur pour la classification des pierres précieuses ; elle n'est qu'un accident. Il démontra que le vrai caractère des pierres gemmes consiste dans leur *pesanteur spécifique*, leur *dureté* et leur *crystallisation*. Mais ces caractères sont souvent tracés d'une manière arbitraire. La dureté s'estime par les graveurs ; mais leur jugement dépend de la rapidité du tour et de la nature des outils, de la différence des liquides, et de l'emploi qu'ils font de la poudre d'émeril ou du sable. Celui qui est accoutumé à graver sur des pierres très-dures, estimera tendre une pierre d'une médiocre dureté : celui, au contraire, qui ne grave que sur des pierres tendres, jugera dure une pierre que le premier trouveroit plus facile à traiter. Le chevalier de Baillou pensa, avec raison, qu'il falloit soumettre cet examen à des opérations et à des calculs constans, et il imagina différentes machines pour estimer la pesanteur, la dureté, la couleur et la crystallisation.

En résumant ce que nous venons de dire, il est aisé de voir que, quoique l'analyse chymique retire des gemmes une grande quantité d'argile, elles ont cependant tous les caractères des pierres silicées, et n'en peuvent être séparées. Un des caractères généraux qui distinguent les terres quartzeuses proprement dites des gemmes, est le tissu lamelleux qu'ont ces dernières, au lieu que le tissu du crystal est toujours vitreux ; mais cette différence n'est pas assez considérable pour les ôter de cette classe. Il y a toujours eu une grande confusion parmi les gemmes ; chaque auteur ayant donné différens noms à la même pierre, il est sur-tout difficile de retrouver toutes celles indiquées par les anciens. On les a d'abord distinguées en *pierres d'Orient* et *pierres d'Occident ;* mais outre que cette distinction n'est pas fondée, le nom *oriental* n'exprime, parmi les joailliers eux-mêmes, que la perfection de la pierre, et non pas le lieu d'où elle vient. La couleur a été une des plus grandes sources d'erreurs ; M. Daubenton avoit voulu l'établir comme caractère, d'après celle du prisme : dans le commerce, on ne distingue les pierres que par cette qualité. Plusieurs archæologues ont suivi cette routine : mais puisqu'il est démontré que la même couleur n'est pas uniquement affectée à la même pierre, il faut chercher un guide plus sûr. La crystallisation est celui qui seroit préférable ; c'est le plus sûr et le plus constant : mais pour en faire usage, il faut avoir les pierres

brutes et dans leur état naturel, et le glyptographe n'examine que des gemmes toujours taillées, et le plus souvent montées en bague ou en cachet. Si la pierre est montée, il ne lui reste qu'un caractère sur lequel il puisse s'appuyer; c'est la dureté: il est assez constant. On l'observe en touchant la pierre avec une substance qui puisse l'entamer, si ce n'est pas celle pour laquelle on la donne; et à laquelle elle résiste, si c'est véritablement la gemme que l'on présume. Si la pierre n'est pas montée, on peut joindre à la dureté la pesanteur spécifique, qui s'observe en pesant la pierre dans l'eau distillée, avec une machine destinée à cet usage. On peut prendre pour base la table des pesanteurs spécifiques de Brisson. Mais ce caractère est aussi sujet à quelques erreurs: le grenat coloré a une pesanteur plus grande que le grenat blanc, parce que le premier contient du fer, et que le second n'en contient point ou très-peu. Si on a grand intérêt à déterminer une pierre, il faut la démonter, pour la soumettre à ces deux observations; la troisième, celle de la crystallisation, étant impossible. Des faussaires mettent sous des verres colorés une lame de pierre dure. Une gemme peut avoir différentes couleurs sans changer de nature: on sera obligé de la reconnoître toujours la même, si sa dureté et sa pesanteur spécifique sont constantes. Il est impossible d'indiquer une manière qui fasse reconnoître toutes les pierres dites précieuses, puisque le prix qu'on y attache n'est dû qu'à leur rareté et au goût qu'on a pour elles; car tout est également précieux dans la nature. Elles ont chacune des élémens différens; le diamant que l'on place à la tête est la substance la plus combustible; il est, à ce qu'il paroît, composé du carbone le plus pur. (*Voy.* DIAMANT.) Les autres pierres précieuses sont des variétés de la télésie, qui est la pierre la plus dure après le diamant. (*Voy.* TÉLÉSIE.) Les accidens de la lumière lui font donner différens noms. *Voy.* AMÉTHYSTE, et les mots SAPHIR, RUBIS, EMERAUDE, TOPAZE, AIGUE-MARINE, CHRYSOLITHE, HYACINTHE. *Voy.* aussi les mots ORIENTAL et OCCIDENTAL.

Les anciens faisoient un grand usage des pierres fines et des gemmes pour leurs anneaux et leurs cachets. Nous fouillons les entrailles de la terre, dit Pline, pour en extraire les gemmes; combien de mains sont fatiguées pour faire briller une seule articulation! On buvoit dans des coupes enrichies de pierres précieuses. Les empereurs avoient un affranchi dont l'emploi étoit de garder ces vases. Les miroirs étoient également ornés de gemmes. Les dames romaines et les princes en avoient à leur chaussure. Caligula en ornoit ses vêtemens. Les vases destinés aux usages les plus sales en étoient décorés. Pline décrit la parure de Lollia Paulina. Elle en avoit sur ses vêtemens, dans ses cheveux, au cou, aux doigts, aux oreilles, pour cent mille sesterces. Ce grand luxe des pierres précieuses a fourni à Pline l'occasion de les examiner; aussi en traite-t-il pleinement dans son trente-septième livre. Les musiciens s'efforçoient aussi de témoigner leur mérite par les pierreries dont ils étoient couverts. Ce luxe avoit un objet; c'étoit sans doute d'attirer de nouveaux dons en faisant parade de ceux dont on les avoit comblés, et ce genre d'ostentation a encore parmi certains artistes la même origine. Les joueurs de flûte sur-tout recherchoient cet ornement qui faisoit briller leurs doigts en les promenant sur l'instrument. Ce fut le musicien Isménias qui introduisit cet usage. Dionysodore, son contemporain et son émule, ne voulut pas lui céder dans ce genre de magnificence, pour ne pas paroître

moins habile que lui, et Nicomaque, qui étoit regardé comme le troisième musicien de ce temps, avoit également rassemblé, mais sans goût, un grand nombre de gemmes. Ces exemples pourroient humilier ceux qui s'enorgueillissent de ce genre d'ostentation, ajoute Pline, puisqu'il est évident qu'ils tirent vanité de ce qui fait celle des joueurs de flûte. Par-tout où les anciens parlent des collections ou du luxe des gemmes, Klotz a entendu cela des pierres gravées; il confond souvent l'un avec l'autre. Lessing a fort bien relevé cette erreur, en s'appuyant sur-tout du passage déjà cité de Pline, qui prouve que les anciens ne gravoient pas les plus belles pierres. On a présenté Mécène comme un grand amateur de pierres précieuses. M. Klotz qui a soutenu cette opinion, l'a établie sur ces vers d'Horace, conservés par Isidore, dans lesquels Mécène s'écrie :

Lugent o mea vita, te Smaragdus
Beryllus quoque.

Ces vers prouveroient plutôt le mauvais goût de Mécène en littérature, que son penchant pour les pierres gravées. Autrement les poètes qui donnent à leur maîtresse des yeux de diamant, des lèvres de rubis, des dents de perles, et un cou d'albâtre, seroient de grands minéralogistes et des amateurs passionnés de ces substances précieuses. Ce qui peut davantage conduire à penser que Mécène avoit du goût pour ces curiosités, c'est qu'il avoit écrit un Traité sur les pierres précieuses; mais Pline, qui donne ces détails, ne dit pas que ce fut sur les pierres gravées. C'est encore sans fondement que Klotz avance que l'anneau qui occasionna une si vive inimitié entre Drusus et Cæpion, étoit gravé; c'est sans autorité qu'il reconnoît une pierre gravée dans l'opale qui causa la mort de Nonnius.

Les anciens, qui ont tant employé les pierres fines du genre du silex, n'ont presque point gravé sur les pierres précieuses, parce qu'ils les regardoient comme d'un assez grand prix, sans avoir besoin de le relever par le travail de la gravure, qui, au contraire, leur auroit fait perdre de leur volume et de leur jeu. Ils respectoient tant, dit Pline, leur couleur, leur matière, leur variété, leur beauté, qu'ils regardoient comme une violation de les déprécier par des images. Ils montroient en cela, quoique Klotz soit d'une opinion contraire, la solidité de leur goût et de leur jugement : ils portoient aussi ces pierres en anneaux, sans aucun signe; enfin, ils savoient estimer tantôt le travail, tantôt la matière, et faire une juste distinction entre ces deux genres de mérite. Aussi ont-ils peu gravé sur les pierres précieuses, et quelques exemples ne prouvent rien contre cette assertion, parce qu'il faudroit, avant de les admettre, les discuter, et que; d'ailleurs, ils ne sont pas nombreux. Les modernes ont moins respecté les gemmes. Les grands cabinets possèdent des émeraudes et des topazes gravées; celui de la République en a quelques-unes, et plusieurs artistes se sont essayés sur le diamant : mais ces pierres ont été gravées, toujours beaucoup plus rarement que les Pierres dures. (*Voyez* ce mot.) On ne gravoit guère d'abord que sur la sarde, l'agate et le jaspe. Le béryllé, l'améthyste et les autres pierres transparentes ont été employées sous les empereurs. Les gemmes servoient souvent d'ornement aux couronnes de laurier des empereurs, ou aux fibules dont ils se servoient pour attacher leurs habits. Un beau buste d'Auguste, publié dans le sixième volume du Musée Pio-Clémentin, est coiffé d'une couronne de laurier, à laquelle on remarque au-dessus du

front un médaillon avec le portrait de Jules-Cæsar, autant que la petitesse de la figure permet d'en juger ; ce médaillon, avec le portrait en relief, devoit sans doute rappeler la gemme que l'empereur portoit à la même place. La tête colossale de Trajan au Capitole a également la couronne de laurier ornée au milieu du front, d'un médaillon pareil, qui rappelle la gemme qu'il remplace, et qui est orné d'une aigle. D'autres monumens offrent des têtes dont la couronne est ornée de trois gemmes; telle est celle de l'Archigalle, publiée dans les *Monumenti inediti* de Winckelmann; telle paroît aussi avoir été la couronne dont se coiffoit quelquefois Domitien, dans certaines occasions solennelles, et qui, selon le rapport de Suétone, étoit ornée des trois divinités du Capitole, mais auxquelles il avoit fait donner sa ressemblance. Dion Cassius indique expressément, au nombre des marques de distinction accordées à Jules-Cæsar par le sénat, celle de se servir d'une couronne d'or ornée de gemmes. Il n'est donc pas surprenant que ses successeurs se soient également arrogé cette marque de distinction. La fibule qui retient sur l'épaule le vêtement d'un buste de Philippe-le-Jeune, publiée dans le même volume, est de forme circulaire, et creusée dans le milieu; ce qui peut faire présumer que cette cavité devoit servir à y placer une gemme.

Homère ne fait aucune mention des gemmes; mais il en est parlé dans l'Ecriture. THÉOPHRASTE en a traité fort au long dans l'ouvrage qu'il nous a laissé sur les pierres. DIOSCORIDES et PLINE en ont aussi fait mention dans leurs ouvrages, principalement ce dernier, qui nous a transmis une liste des auteurs qui jusqu'à son temps avoient écrit sur ce sujet, et qui en a fait celui de son trente-septième et dernier livre. L'ouvrage de THÉOPHRASTE, commenté par HILL, a été traduit en français. Il existe, sous le nom d'ORPHÉE, un poëme sur les pierres dures; mais l'auteur n'y considère que leurs vertus magiques, et en général, plus on attachoit de prix à ces substances pour leur beauté et leur éclat, plus on cherchoit encore à relever leur mérite par des vertus supposées. La meilleure édition de ce poëme est celle de M. TYRWHITT. Il est souvent très-difficile de reconnoître les pierres indiquées par les anciens, parce que leurs descriptions ne sont pas le plus souvent ni assez claires ni assez exactes. Dans le moyen âge, les auteurs ont encore enchéri sur la crédulité des écrivains grecs et romains, comme on peut le voir par ce qu'AVICENNA, MÉSUÉ, ARNAULD DE VILLENEUVE et ALBERT-LE-GRAND ont dit occasionnellement des pierres précieuses dans leurs écrits sur la médecine. Un des plus célèbres écrivains du moyen âge, est MARBODUS, évêque de Rennes, qui vivoit vers la moitié du douzième siècle. Il a composé, sur les pierres précieuses, un poëme en vers hexamètres dont Beaugendre a donné en 1708 une édition avec les Œuvres de Hildebert, archevêque de Tours, contemporain de Marbod : il avoit déjà été imprimé plusieurs fois. L'édition donnée par M. Beckman en 1740, est la meilleure. Marbod dit avoir tiré son ouvrage de celui d'un certain Evax, roi d'Arabie. Il n'y a point de raison, dit Lessing, pour ne pas le croire sur sa parole. Depuis cette époque, beaucoup d'auteurs ont écrit sur les pierres précieuses. Une notice détaillée de chacun de ces ouvrages seroit aussi fastidieuse qu'inutile. On peut la trouver dans le 7e volume de la *Bibliothèque d'Histoire naturelle* de M. BŒHMER. Les ouvrages à consulter relativement aux pierres précieuses, et à leur emploi

dans les arts, sont les divers Traités de M. Bruckmann, écrits en allemand; les *Collectanea* de Lessing; ses *Lettres sur quelques sujets d'antiquité*, en allemand; l'*Introduction à l'étude des Pierres gravées*, par Millin, et celle de M. Gurlitt, en allemand; le *Traité des Pierres précieuses*, par Dutens; et la *Minéralogie* de M. Haüy.

Gêne, se dit d'un dessin dont les traits ne sont pas coulés hardiment, dont l'attitude n'est pas naturelle, en un mot de tout ce qui, dans le faire, manque d'aisance et de facilité. On dit alors qu'il sent la *gêne*, qu'une attitude est *gênée*, etc.

Généralif. *Voy*. Alhambra.

Génie; ce noble feu qui anime l'artiste et lui fait enfanter des ouvrages sublimes, se manifeste en lui par des signes certains, mais on ne peut le décrire; il faut pourtant qu'il évite de prendre un fol enthousiasme, ou la singularité pour le génie, ou le jugement qu'on portera de ses ouvrages, l'avertira bientôt cruellement de son erreur.

Génies. Les monumens anciens nous offrent fréquemment des Génies ailés ou sans ailes. Dans mon *Recueil de Monumens inédits*, j'ai publié différens vases grecs qui nous font voir des Génies ailés; l'un de ces Génies vole vers une femme nue qui se lave les mains dans une grande coupe, et lui apporte un linge pour s'essuyer; sur un autre vase, on voit un Génie qui danse au son d'un tambour qu'il tient dans les mains, auprès de deux femmes qui se trouvent dans un état d'exaltation. Dans le quatrième volume du Musée Pio-Clémentin, on voit un sarcophage sur lequel un jeune enfant est au milieu de Génies bacchiques, qui sont également ailés. On voit encore dans beaucoup d'autres recueils, des monumens qui offrent des Génies. Une très-belle statue en bronze de la plus parfaite symétrie, et publiée dans le Muséum Florentinum, le Muséum Etruscum et les Marmora Pisaurensia, comme un Génie, est, selon M. Heyne, un athlète. La galerie de Cassel en possède un bronze moderne. L'original a été trouvé à Pesaro en 1530, et appartenoit au duc d'Urbin. Voy. *Dictionnaire Mythologique*, au mot Genius.

On appelle *Génie fleuronné*, des figures d'enfans dont la partie inférieure se termine en naissance de rinceaux, de feuillages ou de fleurs, comme on en remarque dans les frises de la galerie du Louvre, du côté de la rivière.

Genisse. Les anciens et les modernes se sont plu à reproduire les figures de cet animal bienfaisant. Isis avec une tête de genisse, Io transformée en cet animal, leur fournissoient souvent l'occasion de le faire entrer dans différentes compositions. On voit dans les *Pierres mythologiques* de M. Schlichtegroll, la figure d'une belle pierre gravée qui représente Io gardée par Mercure. La genisse de Myron a été le sujet de beaucoup de jolies épigrammes, dont quelques-unes sont attribuées à Anacréon. Les vaches de Paul Potter sont regardées comme un chef-d'œuvre dans la peinture des animaux. *Voyez* Vache, Taureau.

Genou. Pour être beaux, les genoux, ainsi que leur emboîture et leur articulation, doivent être foiblement indiqués, de manière que le genou forme, entre la cuisse et la jambe, une douce éminence qui lie ces deux parties, sans être interrompue par aucune cavité, ni par aucune concavité. Cette belle forme, cette perfection se remarque dans ceux de l'Apollon *Sautroctonos* de la villa Borghèse, ainsi que dans ceux d'un Apollon avec un cygne à ses pieds, et d'un Bacchus, deux statues de la villa Médicis. Ces trois figures sont faites d'après la belle

nature, dans l'âge où l'homme a atteint toute sa croissance. On a observé qu'on trouve rarement de beaux genoux de jeunes gens dans la nature; mais qu'on en rencontre encore plus rarement dans les ouvrages de l'art, tant en peinture qu'en sculpture. On peut cependant citer avec avantage le bel Apollon, exécuté à la villa Albani par *Antoine-Raphaël Mengs*.

GENRE (PEINTRE DE). On appelle de ce nom les artistes qui se consacrent spécialement à représenter certains objets. Des goûts particuliers et la difficulté d'embrasser toute l'étendue de l'art, ont occasionné cette division dans la pratique de la peinture. On est convenu en général d'appeler *peintres de genre*, ceux qui n'osant s'élever à représenter les actions des dieux et des héros, se sont bornés à figurer des scènes de la vie privée et prise dans une nature plus commune. Le peintre de genre dans ce sens est au peintre d'histoire ce que le poète comique et l'auteur de drames bourgeois, sont au poète tragique. Ces sujets pris dans la nature commune exigent moins de génie, mais ils ne demandent pas moins de talent dans l'exécution-pratique, que les grands sujets tirés de la Fable, ou de l'Histoire; quoiqu'il soit plus facile, à la vérité, d'exécuter des choses qu'on a tous les jours sous les yeux, que celles qu'on ne voit, pour ainsi dire, que par les yeux de l'esprit. RUBENS et VAN DYK se sont couverts de gloire, en s'attachant à la partie la plus sublime de l'art, et LE BAMBOCHE et BROUWER se sont fait un nom par leurs ouvrages plaisans et grotesques. Au reste, pour obtenir des succès réels et constans dans tel genre que ce soit, il faut cultiver celui qui s'accorde le mieux avec notre goût, et étudier les maîtres qui s'en rapprochent le plus.

On nomme genre en musique, la division et disposition du tétrachorde considéré dans les intervalles des quatre sons qui le composent. Cette définition n'est applicable qu'à la musique grecque; la bonne constitution de l'accord du tétrachorde dépendoit de trois règles; la première étoit que les deux chordes extrêmes du tétrachorde devoient toujours rester immobiles, afin que leur intervalle fût toujours celui d'une quarte juste ou du diatessaron; la seconde règle exigeoit que l'intervalle du lichanos à la mèse ne devoit jamais passer deux tons, ni diminuer au-delà d'un ton, de sorte qu'on avoit précisément l'espace d'un ton pour varier l'accord du lichanos; la troisième étoit que l'intervalle de la parhypate, ou seconde chorde, à l'hypate n'excédât jamais celui de la même parhypate au lichanos. *Voyez* APYCNI, EGAL, EPAIS, SON, TÉTRACHORDE.

GENTILS. On trouve dans les *Osservazioni sopra frammenti di vasi di vetro* de BUONARROTI, deux allégories à leur sujet. Le premier fragment, offre, entr'autres choses, une ville d'où sortent trois moutons, et au-dessus de laquelle on lit: *Betlem*. L'auteur suppose que ces trois animaux représentent les Gentils, convertis à la foi; les trois Mages sortis de Bethléem, ayant été, parmi eux, les premiers à reconnoître le Christ; et dans un autre fragment, il voit encore les Gentils sous la figure d'un âne. Le Christ, selon lui, avoit, lors de son entrée dans Jérusalem, choisi pour monture ce quadrupède, dont la stupidité présumée annonçoit l'aveuglement des Gentils, qu'il vouloit rendre à la lumière.

GÉOGRAPHIE; la connoissance de la géographie est absolument nécessaire à l'artiste; il ne doit pas plus commettre des fautes de géographie que des anachronismes; ainsi il ne doit pas, dans le lieu

choisi pour la représentation d'un trait d'Histoire, placer des montagnes où il n'y auroit que des plaines, et faire paroître un fleuve dans un endroit reconnu pour avoir toujours été sec et aride; le peintre d'histoire, de genre, ou de paysage, doivent donc être aussi au fait qu'ils le peuvent de tout ce qui tient aux localités du pays qu'ils représentent.

Géométral; épithète qu'on donne au plan d'un édifice quelconque fait sur une échelle, suivant les proportions exactes de toutes ses parties, en longueur, largeur, et les épaisseurs des murs, avant et arrière-corps. Le mot géométral se dit aussi des coupes, profils, et des plans de fortifications.

Géométrale (Élévation). *V.* Élévation.

Géométrie; science qui enseigne à mesurer l'étendue dans toutes ses dimensions. Elle est le fondement de tous les arts relatifs à la construction. La partie de cette science qui traite de la perspective est indispensable pour tous les arts; la géométrie prise dans un sens plus étendu, est principalement utile à l'architecte. Dans les beaux jours de la peinture, lorsque les grands peintres, tels que Léonard de Vinci et Michel-Ange, réunissoient à un haut degré les trois parties de l'art, la peinture, la sculpture et l'architecture, ils étoient aussi profonds qu'on pouvoit l'être alors dans la géométrie; les grandes constructions de Michel-Ange dans l'architecture civile et militaire, les constructions hydrauliques de Léonard de Vinci en sont les preuves. On possède de ce dernier dans la Bibliothèque nationale de France et dans celle de l'Institut, des manuscrits dans lesquels il a donné le trait d'un grand nombre de machines de son invention. *Voy.* la notice que M. Venturi a publiée de ces manuscrits.

Geranos; machine de théâtre dont les anciens se servoient pour enlever un personnage dans les airs: cette machine étoit placée derrière la scène; il paroît qu'elle répondoit à notre *grue* qui en conserve le nom. Le mot grec *geranos* signifie à la fois grue et une machine propre à soulever des fardeaux.

Gerbe se dit d'un faisceau de plusieurs jets d'eau qui tous ensemble forment une girande de peu de hauteur. Il y en a en pyramide qui sont formées de plusieurs rangs de tuyaux par étages, autour du gros jet du milieu. On appelle encore *gerbe* un faisceau de plusieurs fusées, qui sortent ensemble d'un pot ou d'une caisse, et représentent par leur expansion une gerbe de bled.

Gercé; un tableau est *gercé* quand sa couleur s'enlève par écailles. On dit encore un bois gercé quand il est fendu; un mortier gercé quand il est crevassé.

Gerçure; fente qui se fait dans le bois, dans les enduits; c'est aussi dans les métaux, de petites fentes, des taches, ou des découpures qui les traversent.

Germains (Costume des). La plupart des peuples connus sous ce nom, avoient des mœurs à-peu-près semblables à celles des habitans de la Gaule. Ils n'avoient fait aucuns progrès dans l'architecture, et leurs demeures étoient creusées sous la terre. Pour tout habillement ils avoient le *sugum*, attaché avec une agraffe, ou même avec une épine; le reste du corps étoit nu. Ils se couvroient aussi de peaux d'animaux, qu'ils mouchetoient avec des peaux d'une autre couleur. Les riches, en général, avoient des habits, non pas larges et amples, à la façon des Parthes ou des Sarmates; mais serrés, et qui conservoient la forme des membres. Les caleçons et la tunique à longues

manches et à manches courtes faisoient encore partie de l'habillement des Germains ; ils portoient un bonnet à pointe recourbée en avant. Les femmes étoient vêtues comme les hommes, excepté que l'étoffe étoit de lin, variée ou rehaussée avec du rouge. Quelques-uns ont regardé comme leur habit de guerre le *sagum*, qui, par fois, étoit orné de bandes ou plaques d'argent, sans doute pour les personnages distingués. Les colonnes Trajane et Antonine nous ont transmis presque toutes ces formes d'habillemens. Voyez sur les mœurs des anciens Germains, le célèbre Traité de TACITE : *De moribus Germanorum ;* les *Commentaires de* CÆSAR ; et les ouvrages que j'ai cités à l'article GAULOIS.

GIGANTESQUE ; ce mot ne se prend pas en bonne part. On dit qu'une figure est gigantesque, lorsqu'elle est d'une grandeur outrée. Un colosse doit être vu de loin, dans une grande place, sur un édifice élevé, ou sur un socle qui l'éloigne de l'œil du spectateur. Posé sur le sol dans un lieu étroit, il deviendroit gigantesque, et blesseroit la vue. Une petite figure dans un lieu vaste deviendroit ridicule, et n'exciteroit pas l'attention.

GIGANTOMACHIE ; on donne ce nom aux monumens qui représentent des combats de géans ; et ces combats étoient très-propres à la décoration des frontons. *Voy.* FRONTON, et *Dictionn. Mythol.* au mot GÉANT.

GIGUE ; instrument souvent cité dans les ouvrages français du moyen âge. Les uns veulent que ce soit une espèce de flûte ; d'autres le donnent comme un instrument à cordes.

GIGUE ; air d'une danse du même nom, dont la mesure est à six-huit et d'un mouvement vif et gai. Les gigues de CORRELLI ont été long-temps célèbres ; mais ces airs sont entièrement passés de mode.

GIGUE ; sorte de danse réglée sur la mesure indiquée dans l'article précédent. Cette danse n'est plus en usage ni en France, ni en Italie. Les danseurs de corde se servent de ce mot pour signifier une espèce de danse anglaise composée de toutes sortes de pas qu'on danse sur la corde.

GILVUS COLOR ; nom donné par les Romains à la couleur de cendre ou gris-blanc. C'est ordinairement la couleur du poil des ânes.

GINGLARUS ; petite flûte des Ægyptiens, qui étoit propre à une mélodie simple, peut-être parce qu'elle n'avoit que peu de trous.

GINGROS et GINGRIA ; espèce de flûtes longues d'une palme, qui rendoient un son aigu, mais lugubre. Les Phœniciens s'en servoient dans leurs funérailles. Elles tiroient leur nom des lamentations des Phœniciens sur la mort d'Adonis. Il y avoit aussi une danse nommée *gingros* ou *gingras*, parce qu'on la dansoit au son de ces flûtes.

GIOCOSO (DRAME). *Voyez* BOUFFON.

GIRAFFE ; nom d'un grand animal d'Afrique que les anciens ont nommé *camelopardalis ;* il paroît que les Romains en ont fait paroître plusieurs fois dans les jeux. On le trouve figuré sur quelques médailles, et sur la mosaïque de Palestrine ; et on n'a connu long-temps sa figure que par les monumens.

GIRALDA ; nom donné à une figure de femme qui tourne au gré du vent, au haut de la tour de la cathédrale de Séville. Cette tour très-élevée, passe pour l'un des objets les plus curieux de l'Espagne. Sa gravure se trouve dans le *Voyage en Espagne* par DILLON. London, 1782.

GIRANDE ; c'est un faisceau de plusieurs jets d'eau qui s'élèvent avec impétuosité, et qui par le

moyen du vent qui sort avec l'eau, fait un bruit roulant : telles sont celles de Tivoli et de Frascati, et celles du bosquet de Versailles qui imitent les pétards. C'est aussi un faisceau de fusées volantes, placées debout dans une caisse, auxquelles on met le feu, et qui s'élèvent toutes ensemble. C'est ordinairement la dernière pièce d'un feu d'artifice, qu'on nomme communément le bouquet.

GIRANDOLE, cercle garni de fusées ou autres pièces d'artifice, dont on se sert dans les feux d'artifice. Les artificiers désignent du mot de girandole toute pièce qui en tournant jette son feu horizontalement. La *girandole en rouage* est celle dont l'artifice est couché sur les jantes d'une roue à pans, et dont l'effet produit une épaisse circonférence de feu par une rotation vive sur son axe. La *girandole d'eau* est aussi, en artifice aquatique, toute pièce qui jette son feu horizontalement, dont la révolution ne se fait pas sur un axe, mais sur une base mobile flottante sur l'eau, dont le centre est rempli d'artifices.

GIRASOL. Le girasol est une pierre chatoyante, de la nature de l'opale. Elle est d'une transparence laiteuse bleuâtre, et qui réfléchit différentes couleurs : son caractère particulier est, quand elle est taillée en globe ou en demi-globe, d'offrir dans son intérieur un point lumineux, et de réfléchir les rayons de la lumière de quelque côté qu'on la tourne. C'est cette propriété qui lui a fait donner le nom de *girasol*, que nous avons adopté des Italiens. Les anciens l'appeloient *asteria;* ce qui signifie à-peu-près la même chose. Ils la nommoient aussi *ceraunia*. Les girasols ont été employés dans ces derniers temps, par les graveurs en pierres dures, avec assez de succès, à faire des têtes de singes ou d'autres animaux.

GIRON, est la largeur d'une marche d'escalier sur laquelle on pose le pied. Lorsque la marche est d'une même largeur dans toute sa longueur, soit en ligne droite, soit en ligne courbe, on l'appelle *giron droit*. Lorsqu'au contraire elle est étroite au collet, et s'élargit jusqu'au mur de cage, on le nomme *giron triangulaire*. Le *giron rampant* est celui d'une marche qui a beaucoup de largeur, et qui est en pente, en sorte que les chevaux peuvent y passer : tels sont ceux des escaliers des écuries souterraines.

GIROUETTE ; plaque de fer-blanc ou de tôle, de différentes formes, mobile sur un pivot qu'on place sur les combles des édifices, à l'extrémité des aiguilles des clochers, pour connoître de quel côté souffle le vent. Dans la marine, c'est une bande de toile ou d'étamine, de différentes formes et figures, qu'on met au haut des mâts, pour le même usage. La girouette reçoit quelquefois des figures d'hommes et d'animaux, telles que celles d'un chasseur avec son chien, d'une comète, etc. *Voy*. GIRALDA.

GIS ; c'est le nom que les musiciens allemands donnent à la neuvième corde de la gamme diatonico-chromatique, qui commence par le C.

GLACE ; c'est l'eau congelée. Dans les pays très-froids, on se plaît à faire quelques édifices construits en glace. On fabrique tous les ans à Pétersbourg, sur la Neva, une chapelle de glace pour la célébration de la fête de S. Nicolas, patron de l'Empire. Les bougies qu'on y allume lui donnent l'air d'un palais de diamant. *V*. NEIGE, CRYSTAL.

GLACE D'APPARTEMENT; surface de verre bien polie, qui réfléchit la lumière et représente fidèlement les objets, lorsqu'elle est étamée. Les anciens ne se servoient, pour réfléchir l'image des objets, que de métaux polis ; c'est à Venise que les glaces ont commencé à être fabri-

quées dans le moyen âge; elles sont devenues un des principaux objets de luxe pour la décoration des appartemens: les premières n'étoient entourées que d'un placage de petits morceaux de glace, disposés symétriquement. Aujourd'hui on les place dans des encadremens de bois doré ou d'acajou. Les glaces placées l'une devant l'autre ont l'avantage de multiplier, pour ainsi dire, l'espace, ou du moins de l'agrandir à l'œil. On fait des salons, des boudoirs qui sont presqu'entièrement couverts de glaces. Les glaces qui se font à Cherbourg en Normandie et à S. Gobin, sont très-estimées.

GLACER, couvrir une couche de couleur d'une couche légère et transparente appelée GLACIS (*V.* ce mot). La couleur inférieure, en perçant à travers la couche supérieure, forme par cette union un ton qui le plus souvent est plus beau qu'il n'auroit été si le mélange des deux couleurs avoit été fait sur la palette. Lorsque le pourpre est glacé de bleu de ciel, le violet qui en résulte est plus beau que si ce mélange avoit été fait sur la palette. C'est pourquoi on a employé le glacis sur-tout pour la représentation des vêtemens de soie; il peut aussi servir à donner plus d'harmonie à des masses entières.

GLACIS; cette manière d'appliquer la couleur est ainsi nommée du mot glace, dont elle imite la transparence. Le glacis s'emploie principalement dans la peinture à l'huile. C'est une couche de couleur tellement légère, qu'elle doit laisser appercevoir celle qui est dessous. L'usage le plus général du glacis est de donner les teintes à volonté sur diverses parties de l'ouvrage, d'en augmenter la vigueur, la légèreté, l'harmonie, et d'assurer la justesse des effets de lumière. Mais quel que soit le bon effet du glacis, c'est physiquement un moyen funeste au tableau. Il se fait, à la vérité, sur un fond bien sec; mais l'huile de la première couche qui tend toujours à pousser au-dehors, se trouvant arrêtée sous cette espèce de vernis ou de glace, y forme une croûte d'un jaune noir qui donne cette teinte aux parties glacées. La manière de glacer consiste à frotter, avec une brosse un peu ferme, la couleur du glacis sur celle qui doit en recevoir plus de lustre. Il reste, en conséquence de ce procédé, fort peu de la couleur avec laquelle on glace sur la première; autre inconvénient qui doit faire craindre avec raison aux peintres qui usent de ce moyen, que l'effet brillant qui en résulte ne soit que passager. Ainsi, l'usage des glacis ne peut guère avoir un succès solide, que lorsque le peintre l'emploie dès la première couche; manière qui caractérise le coloris de Rubens et de son école. Les meilleurs glacis se font avec des couleurs légères, telles que les carmins, les laques et les stils de grain. On glace encore avantageusement avec les cendres d'outremer broyées à un degré impalpable. Comme la nature du glacis est de sécher difficilement, il devient indispensable d'employer les huiles siccatives. Mais l'huile blanche sera préférée, en observant de ne pas la *faire cuire* et de n'y pas faire entrer de terre d'ombre.

GLAÇON, ornement de sculpture qui imite les glaçons naturels, et dont on se sert dans la décoration des grottes, des bassins et des cascades. On doit plutôt l'appeler *congélation*.

GLADIATEURS. A Rome, on appeloit de ce nom des hommes qui se battoient avec des épées, *gladii*, d'où ce mot est dérivé. Ces combats avoient lieu, dans l'origine, pour honorer les morts. Leur usage, emprunté, selon quelques-uns, des Etrusques, et, selon d'autres, des Campaniens, venoit de ce qu'anciennement on immoloit les prisonniers de guerre sur le tombeau

des braves tués dans le combat, et les esclaves aux mânes des personnes considérables. Mais comme il parut barbare d'égorger des hommes comme des bêtes, on établit de les faire battre, et cette institution devint, selon Cicéron, le divertissement le plus agréable et le plus recherché du peuple romain. Ce ne fut que vers les premiers temps de la république, l'an de Rome 490, qu'on commença à voir des combats de gladiateurs, mais seulement aux funérailles des hommes illustres ou d'un rang distingué. Peu après, on en donna à celles de quelques particuliers; et enfin, ils devinrent un spectacle consacré au plaisir du peuple et pour gagner son affection. Les édiles, les préteurs et les questeurs présidèrent successivement à ces jeux, qu'ils donnoient toujours dans la vue de se rendre agréables; de simples citoyens même en usèrent ainsi. Ce spectacle s'appeloit *munus*, parce que c'étoit une espèce de devoir qu'on rendoit aux morts; et celui qui le donnoit, *munerarius* et *munerator*, ou *editor* et *dominus muneris*. Tout simple particulier qu'il fût, il avoit droit alors de porter les marques de la magistrature. On entretenoit à Rome les gladiateurs dans différentes maisons appelées *ludi*, où on les nourrissoit fort bien. Ils y étoient sous la discipline de maîtres nommés *lanistæ*, qui les exerçoient par principes à ce vil métier. Ils avoient soin de les choisir d'une grande et belle taille, parce qu'après les avoir instruits, ils les vendoient un meilleur prix aux magistrats. Les gladiateurs n'étoient d'abord que des esclaves condamnés *ad ludum* ou *ad gladium*. Ceux-ci devoient être mis à mort dans l'espace d'une année; ceux-là pouvoient être délivrés au bout d'un certain temps. On prenoit aussi des gladiateurs parmi les prisonniers de guerre. Il y eut des hommes libres qui en firent leur état, et qui se louèrent pour l'arène. On vit des personnes du premier rang, et même des femmes, y descendre. La fureur pour ce genre de spectacle fut poussée si loin, qu'on voulut se le procurer même pendant les festins. On alloit encore jusqu'à former des partis, et engager des paris considérables.

Il y avoit plusieurs sortes de gladiateurs, qui étoient distingués par leurs armes, ou par leur manière de combattre. Les *secutores* avoient un casque, un bouclier et une épée, ou une massue à bout plombé. On leur opposoit ordinairement les rétiaires, *retiarii*, qui portoient un trident d'une main, et de l'autre un filet. Lorsque le rétiaire avoit jeté son filet sans succès, il étoit alors poursuivi par son adversaire, qui de-là fut appelé *secutor*. Les *Thraces* avoient, comme les peuples de ce nom, une dague, un poignard et un bouclier rond. L'armure des mirmillons, *mirmillones*, étoit un bouclier, une faulx et un casque, au haut duquel il y avoit une figure de poisson. Les Romains leur avoient donné le sobriquet de Gaulois. De-là vient que pendant le combat, on chantoit: *Non te peto, piscem peto: quid me fugis, Galle?* « Pourquoi » me fuis-tu, Gaulois? Ce n'est pas » à toi que j'en veux, c'est à ton pois» son ». Les *Samnites* furent appelés dans la suite hoplomaques, *hoplomachi*, mot qui veut dire armes de pied en cap. Quelques auteurs leur donnent un bouclier d'argent ciselé, un baudrier, une botte à la jambe gauche, et un casque avec des aigrettes. Les *essedarii* combattoient sur des chariots, *esseda*; les *andabates*, à cheval et les yeux bandés; les *dimachères*, avec une épée courte dans chaque main. Les *laqueares* se servoient d'un cordon, avec lequel ils tâchoient d'arrêter leur adversaire dans un nœud coulant. Il y avoit encore d'autres classes de gladiateurs: les suppléans,

supposititii, remplaçoient les gladiateurs fatigués ou vaincus ; les méridiens, *meridiani*, étoient ainsi nommés, parce qu'ils paroissoient à midi ; les fiscaux ou césarieus, *fiscales*, *cæsariani*, étoient entretenus aux dépens du fisc, et destinés aux jeux où les empereurs assistoient ; les *postulatitii* étoient nommément demandés par le peuple, à cause de leur force et de leur adresse ; enfin, les *catervarii* étoient ceux qui combattoient par troupes les uns contre les autres. En général, les gladiateurs des funérailles s'appeloient *bustuarii*, parce que leurs combats avoient lieu auprès du bûcher, *bustum*.

Lorsque le jour du spectacle étoit arrivé, on appareilloit les combattans, et on mettoit ensemble ceux qui étoient à-peu-près d'une habileté et d'une force égales. Après cela, on visitoit leurs épées, qui devoient être approuvées par l'éditeur. Il observoit si la pointe n'étoit pas émoussée. Les combattans préludoient avec des épées de bois, *arma lusoria*, ce qu'on désignoit proprement par le mot *ventilare*. Mais quand la trompette sonnoit, on en venoit aux armes meurtrières ; ce qui s'appeloit *dimicatio ad certum*, ou *versis gladiis pugnare*. Lorsqu'un gladiateur étoit blessé, le peuple s'écrioit *hoc habet*, il en tient. Alors s'il baissoit les armes, il se confessoit vaincu. Il dépendoit du peuple et quelquefois de celui qui faisoit les frais du spectacle, et toujours des vestales, qui ne rougissoient pas d'y assister, de lui accorder la vie. Un seul cas le sauvoit nécessairement et de plein droit ; c'étoit l'arrivée de l'empereur, qui lui accordoit le renvoi. Le renvoi, *missio*, étoit différent du congé, *rudis*. Celui-ci étoit pour le vainqueur, et l'autre pour le vaincu. Le renvoi n'étoit que pour un jour, et le congé, pour toujours. Si le peuple vouloit sauver un gladiateur, il baissoit le pouce ; si, au contraire, il le condamnoit, il fermoit la main et levoit le pouce, en le tournant vers les combattans, et dès-lors le vaincu étoit mis à mort. Le prix pour les vainqueurs étoit une palme, de l'argent et une épée de bois. Ceux qui avoient reçu le *rudis*, c'est-à-dire, l'épée de bois, ou, selon quelques-uns, le bâton noueux, se nommoient *rudiarii*. Ils étoient libres, et quelquefois distingués par une espèce de bonnet couronné, et orné de rubans de laine dont les bouts retomboient sur leurs épaules ; ce qui leur faisoit donner le nom de *lemniscati*. Les congédiés consacroient et appendoient ordinairement leurs armes au temple d'Hercule, qui étoit le dieu particulier des gladiateurs. De-là vient que l'empereur Commode, qui se donnoit pour gladiateur, voulut être représenté sous la figure d'Hercule. Sous les Flaviens, les gladiateurs formèrent à Rome différens colléges, dont les noms nous ont été conservés par de curieuses inscriptions. L'amour des beaux-arts ne ralentit pas un seul instant la passion des Romains pour ces jeux sanguinaires. Constantin est le premier qui y porta atteinte par une ordonnance, que plusieurs de ses successeurs maintinrent. Cependant ils ne finirent, à proprement parler, qu'avec l'empire. Les Grecs eurent, dans les premiers temps, quelques usages à peine connus, qui ressembloient aux combats des gladiateurs ; mais ils ne subsistèrent pas longtemps. Ce fut Antiochus qui leur en inspira le goût. Pour se concilier ces peuples, amoureux de toutes les fêtes, il fit venir de Rome, à grands frais, des gladiateurs. Il les accoutuma peu à peu à ces divertissemens affreux, tellement qu'on forma des gladiateurs dans le pays. Ces spectacles devinrent en quelque sorte des écoles pour les artistes ; d'où on a prétendu que ce fut là où Ctésilaüs

étudia ce qu'on appelle son gladiateur mourant. Jamais les Athéniens ne voulurent les admettre parmi eux.

Dans le temps où l'on commença à restaurer les statues antiques mutilées, on trouvoit quelquefois des troncs virils qui, par leurs muscles prononcés, annonçoient la force, mais qui manquoient de tous les autres caractères propres à déterminer le sujet qu'ils représentoient, si ce n'est qu'on pouvoit s'appercevoir que la figure avoit été dans l'attitude d'un combattant. Les savans ne songeoient alors qu'aux antiquités romaines; et c'est par elles qu'ils cherchoient à expliquer tous les monumens qu'ils découvroient. Ils donnèrent des dénominations romaines à beaucoup de monumens de l'antiquité, qu'on a restitués depuis à la mythologie grecque. Telles sont les statues de *Lucrèce*, de *Cléopâtre*, de *Cincinnatus*, de *Papirius*, etc. A cette époque, c'est-à-dire dans les quinzième et seizième siècles, on gravoit sur des pierres dures un grand nombre de sujets romains; ce qui même les fait aisément reconnoître comme ouvrages modernes. Lorsqu'on déterroit des figures nues, qui offroient l'expression de la force, on imaginoit d'abord que c'étoient des gladiateurs: de-là on eut en archæologie une classe particulière de monumens, celle des gladiateurs.

Il n'est pas hors de vraisemblance que les anciens artistes, et même de très-grands maîtres, aient quelquefois représenté des gladiateurs; de pareilles figures, dans l'attitude de combattre, de tomber, ou dans celle de vaincre, offroient des études très-propres à être exécutées en marbre; mais il ne faut pas s'imaginer avec Bottari, qu'on aura élevé des statues en *l'honneur* de gens aussi méprisés que l'étoient les hommes de cette profession. Ces figures ne doivent être considérées que comme des sujets de compositions, comme de ces études que nous appelons des Académies. (*V.* ce mot.) Sur les bas-reliefs, principalement sur ceux des Etrusques, on voit aussi des jeux de gladiateurs; cela ne doit pas paroître étrange, parce que ces jeux étoient indigènes chez eux, et qu'ils les aimoient passionnément. C'est une autre question de savoir comment des artistes grecs ont pû prendre du goût à de pareilles représentations. La Grèce avoit ses athlètes de différentes espèces. Les combats de gladiateurs y étoient dans les premiers temps en horreur. Dans la suite les gouverneurs romains les introduisirent dans différens endroits: peu à peu le peuple s'y habitua et y prit plaisir. Lorsque les Grecs virent célébrer par les Romains des jeux de gladiateurs, et que des artistes grecs vinrent à Rome, il est assez vraisemblable qu'ils auront aussi figuré des gladiateurs en bronze et en marbre. On ne peut guère douter que parmi ces figures il devoit y en avoir aussi d'excellentes. Cependant la seule raison pour laquelle on a voulu regarder plusieurs figures comme des gladiateurs, est la force musculaire de leur corps, et différentes parties accessoires qui cependant ne sont pour la plupart que des restaurations modernes; tels sont les poignards, les épées, les boucliers, etc. Il est plus probable de penser que ces corps robustes sont des guerriers, des soldats, des héros, représentés dans l'action de combattre, ou mourant, ou blessés. On peut encore ajouter que Pausanias, Pline et d'autres auteurs citent un grand nombre de statues en bronze et en marbre, de guerriers et d'athlètes, et une série entière d'artistes qui ont excellé dans ce genre de représentations, tandis qu'ils ne font pas mention d'un seul gladiateur. Il seroit donc très-extraordinaire de trouver aujourd'hui tant de monumens d'une classe dont les

auteurs ne citent rien, et qu'il n'y en ait que si peu de la classe nombreuse de monumens qui représentent des guerriers et des athlètes. On sait qu'il nous reste très-peu de statues de Mars; il ne paroît donc pas extraordinaire de penser que beaucoup de ces troncs qu'on désigne vulgairement sous le nom de gladiateurs, ont été dans l'origine des statues de Mars. Cette observation faite déjà par M. Casanóva dans son huitième Discours, a été reproduite par M. Heyne, dans ses *Mélanges d'Antiquités*. Tout le monde sait que le nombre de monumens guerriers fut très-grand dans l'Antiquité; rien donc de plus naturel que de penser qu'on aura représenté des guerriers dans les attitudes les plus variées.

Parmi les différentes figures que l'on a supposées représenter des gladiateurs, on en cite sur-tout trois. Les deux premières qui sont les plus célèbres, sont des statues. La première est l'ouvrage d'*Agasias*, fils de Dosithéus d'Ephèse, ainsi que nous l'apprend l'inscription gravée sur le tronc qui lui sert d'appui. Elle a été découverte sous le pontificat de Paul v, à l'ancienne Antium, aujourd'hui Nettuno, qu'elle contribuoit sûrement à embellir. Elle appartient au Musée Borghese, et a été connue pendant long-temps sous le nom du *gladiateur Borghese*. On en a fait beaucoup d'imitations en marbre, et sur-tout en bronze, telles que celle du Palais des Tuileries, et elle a été gravée un grand nombre de fois. Enfin les antiquaires commencèrent à observer que les gladiateurs n'étoient pas nus, et que leurs combats étoient inconnus chez les anciens Grecs. Le célèbre baron de Stosch proposa dans une lettre à Winckelmann, une nouvelle explication; il pensa que cette statue étoit celle d'un discobole. Winckelmann opposa avec raison à l'opinion du baron de Stosch, l'attitude de cette statue, qui n'est pas celle d'un discobole, qui doit porter le corps en arrière ainsi que nous le voyons par les différens discoboles qui nous sont restés, et particulièrement par celui du Musée Napoléon, qu'on peut regarder comme une imitation de celui de Myron. Winckelmann reconnut donc dans cette statue la représentation d'un guerrier qui s'étoit signalé dans une rencontre périlleuse. Lessing, dans son *Laocoon*, avança une opinion différente: il prétendit que cette statue étoit celle de Chabrias, inventeur d'une attitude défensive, dans laquelle la statue qui lui fut érigée le représentoit. On répondit, avec raison, à Lessing, que l'attitude de Chabrias étoit différente, puisqu'elle consistoit à tenir le bouclier appuyé sur la jambe gauche, et à porter la lance en avant, de la main droite, pour soutenir le choc de l'ennemi. Lessing, loin de se rendre, chercha à défendre son opinion dans ses *Lettres sur quelques questions d'antiquités*; monument de son savoir et de son esprit. M. Heyne est le premier qui ait donné une explication raisonnable de cette statue, dans sa *Collection de Dissertations*. Il pense que cette figure faisoit partie d'un groupe, et qu'elle combattoit contre un adversaire à cheval. « Le guerrier semble, dit-il, chercher à se garantir d'un coup qui lui vient d'en haut, et vouloir enfoncer sa lance dans le poitrail d'un cheval ». M. Heyne avoit approché du but; M. Visconti l'a touché. Dans l'explication d'un sarcophage qui représente un combat de Grecs et d'Amazones, et la mort de Penthésilée, il dit que le prétendu gladiateur d'Agasias lui paroît un guerrier grec combattant une amazone à cheval. Il y a, dans le bas-relief qu'il explique, deux figures qui ont, à peu de différence près, la

même position que celle du gladiateur Borghese. M. **Lamberti** a suivi cette opinion, en parlant du gladiateur dans son agréable *Description de la villa Pinciana*. M. **Mongez** dans un *Mémoire lu à l'Institut national sur les gladiateurs*, a pensé que la statue appelée *le gladiateur Borghese* ne représentoit qu'un héros grec livré aux exercices de la gymnastique. Il se fonde sur ce que l'oreille de la statue est cassée : mais il auroit dû songer que les athlètes ont les oreilles brisées, à la vérité, c'est-à-dire, contuses, mais non pas cassées, et que la cassure de l'oreille de la statue en question est un outrage du temps, et non une suite de la profession athlétique de celui qu'elle représente. M. **Gibelin**, correspondant de l'Institut national, dans un Mémoire lu à une séance publique de cette illustre compagnie, a prétendu que cet athlète, c'est l'expression dont il se sert en adoptant la première idée de M. Mongez, est un *joueur de ballon*. Il fonde son opinion sur l'attitude du gladiateur, comparée avec celle d'un joueur de ballon qu'il a vu à Rome, et qui étoit remarquable par son adresse et sa beauté. Ceux qui voyoient jouer cet homme, appelé *Pezzaro*, ne pouvoient s'empêcher, dit-il, de s'écrier : *Voilà le Gladiateur! C'est le Gladiateur!* Du reste, il n'appuie cette opinion d'aucun témoignage classique, d'aucune autorité prise des auteurs ou des monumens. L'opinion de M. Heyne et de M. Visconti est la seule qui soit aujourd'hui admise par les antiquaires. La conjecture de M. Visconti, qui complète l'ingénieuse explication de M. Heyne, est à présent pleinement confirmée par la belle peinture, dont j'ai donné la figure pl. xxxvi, p. 351 ; et l'explication dans le tom. i, de mes *Monumens antiques inédits*, etc. Elle représente Thésée tuant l'amazone Hippolyte. L'attitude de Thésée n'est pas précisément celle du guerrier d'Agasias, mais elle en approche beaucoup. La courroie avec laquelle il tient son bouclier, est semblable à celle qui est restée au bras de la statue ; et la lance que porte Thésée, prouve sans réplique que ce n'est pas par erreur, comme le prétend M. Gibelin, que le restaurateur de la statue lui en a donné une à la main, qui lui manquoit. Dans toutes les imitations, cette lance est remplacée par une épée.

La statue communément appelée le *Gladiateur mourant*, a aussi beaucoup exercé les antiquaires. Il est absolument nu, étendu près de son bouclier, sur lequel est une corne brisée; il a une corde au cou. Comme les Grecs ne décernoient pas de statues aux gladiateurs, celle-ci ne peut pas plus en représenter un que la précédente ; ce doit donc être un guerrier mourant. La corne et la corde sont ce qui a embarrassé les commentateurs. **Winckelmann** les a expliquées peu heureusement : il prétend, d'après des passages mal entendus, que les hérauts des jeux olympiques sonnoient du cor, et se serroient le cou avec une corde, pour augmenter l'intensité de leur voix. Il en conclut que cette statue est celle d'un héraut blessé et mourant. Il reste à considérer comment on a pu élever une statue à un héraut blessé et mourant : alors il pense à Polyphonte, héraut du roi Laïus, qui fut tué par Œdipe, avec son maître ; à Copréas, héraut d'Eurysthée, que les Athéniens massacrèrent lorsqu'il vouloit emmener, de force, les descendans d'Hercule qui s'étoient réfugiés dans leur ville auprès de l'autel de la Miséricorde ; et enfin à Anthémocrite, héraut athénien, massacré par les Mégaréens, et dont la mort fut cause que la ville de Mégare éprouva la colère

des dieux. Ces explications, contraires à ce que l'antiquité nous apprend, ne peuvent être admises comme certaines : il vaut mieux avouer que le sujet de cette statue est inconnu ; qu'elle représente non un gladiateur, mais un *guerrier mourant*. Quant à la corde, M. HEYNE la croit moderne, ainsi que la tête : il seroit alors inutile de chercher à expliquer des choses qui seroient de l'invention du restaurateur. Mais il se trompe. M. MONGEZ, dans un Mémoire imprimé parmi ceux de l'Institut national, pense que cette statue est celle d'un *barbare* ou d'un *esclave*, renommé pour avoir défendu son maître. Mais les Grecs n'érigeoient pas de semblables monumens à des esclaves, encore moins à des barbares : en adoptant l'idée de M. Mongez que cette figure est celle d'un barbare, on peut la modifier, et penser avec M. VISCONTI, que cette figure est celle d'un guerrier barbare, blessé à mort, et expirant sur le champ de bataille, semé d'instrumens de guerre. La prétendue corne n'est qu'un *lituus*, espèce d'instrument à vent chez les Romains. (*Voyez* ce mot.) La prétendue corde qu'il a au cou est un collier, *torques*. On sait que Marcellus fut surnommé *Torquatus* pour avoir enlevé un semblable collier à un soldat. Ce guerrier blessé ornoit peut-être les acrotères ou la corniche de quelque arc de triomphe ; peut-être de celui qui fut élevé à Drusus Germanicus. (*V.* ARCS DE TRIOMPHE.) Sur le bas-relief figuré dans le Musée Pio-Clémentin, et qui représente la mort des fils de Niobé, les pædagogues, qui sont des barbares, sont entièrement vêtus, et je ne connois aucun exemple contraire. La belle statue dont il est ici question porte le nom de *Ctésilaüs ;* mais on conteste l'antiquité de l'inscription. On cite parmi les ouvrages de Ctésilaüs, un guerrier blessé et mourant, dans lequel on pouvoit voir tout ce qui lui reste encore de vie. La statue que je viens de décrire, ne pourroit être qu'une copie de celle-là, puisqu'elle étoit en bronze, et que l'original de celle-ci est de marbre. Cette célèbre statue appartenoit au Musée Capitolin, et est maintenant placée au Musée Napoléon. Le bronze qui se voit aux Tuileries a été fondu par les Keller.

On donne le nom de *gladiateur rudiaire* à un guerrier nu tenant une épée que l'on regarde comme l'*épée* de bois, *rudis*, donnée à un gladiateur congédié : ce prétendu gladiateur a été gravé sur une cornaline par CÆCAS. (*Voy.* GLYPTIQUE.) C'est un guerrier.

Ces anciens monumens ne représentent donc pas des gladiateurs. Cependant il nous reste encore quelques monumens connus de gladiateurs, et leur comparaison avec ceux que je viens de citer, sert encore à démontrer que ceux-ci n'ont jamais dû être appelés de ce nom. Un des principaux est celui du gladiateur *Baton*, qui fut si célèbre sous Caracalla, que ce prince lui fit de magnifiques funérailles. Un cippe sépulcral de la villa Pamphili, qui a été figuré par Fabretti, et mieux encore par Winckelmann, nous fait voir sa figure : il n'est pas nu, comme les guerriers dont nous venons de parler ; il a sur la poitrine plusieurs bandes de métal ; ses jambes en sont aussi couvertes : il a un collier. Sur les lampes, les diptyques, les bas-reliefs et les médailles qui représentent les jeux du cirque (*Voyez* CIRQUE, DÉCURSIONS, JEUX), les auriges ou conducteurs de chars ont, comme les gladiateurs, le corps couvert de semblables plaques. Sur des mosaïques de la villa Albani, publiées par Winckelmann, on voit un rétiaire appelé *Astyanax*, et un mirmillon appelé *Calendius* ; ils ont les jambes garnies de plaques, et sont vêtus d'une tunique attachée avec une ceinture : au-

près est le *lanista*, qui tient un bâton, signe de son ministère, et les excite à combattre : sur une autre mosaïque du même Musée, des gladiateurs sont vêtus de même ; un d'eux a sur la tête de grandes ailes qui rappellent ce grand panache que les gladiateurs avoient emprunté des Samnites. On le nommoit *Samnitique*, et on croit que c'est à cause de ce panache que quelques gladiateurs étoient surnommés *Pinnirapi*; nom que leur donne Juvénal.

GLAND. (*Voyez* sur l'usage que les anciens ont fait du gland pour la nourriture, les mots CHÊNE, p. 251, et YEUSE.) C'est du fruit du chêne que la plupart des ornemens ovoïdes qui se mettent à l'extrémité des draperies, des bandelettes, chez les modernes, ont pris le nom de gland. Les Grecs les appellent *Roiscoi*. (*Voyez* ce mot.) Le mot gland a été conservé pour tous les ornemens qui garnissent les extrémités des cordons qu'on emploie pour retenir les draperies, serrer les habits, ou enfin à différens usages dans les appartemens bien décorés. C'est ainsi qu'on dit les *glands* d'un cordon de sonnette, quoique la houppe qui le termine n'ait point une forme ovoïde.

GLAUQUE. On donne en général ce nom à un vert bleuâtre qui ressemble à la couleur des flots de la mer. Homère appelle Minerve *Glaucopis*, aux yeux glauques ; le nom de cette couleur s'emploie rarement dans les arts, mais fréquemment en botanique, pour caractériser les parties de certaines plantes, principalement les feuilles qui dans plusieurs espèces sont glauques.

GLIRARIUM. Dans les grandes fermes, *villæ rusticæ*, les Romains avoient un endroit particulier où l'on élevoit des *glires* ou *loirs*, et d'autres animaux semblables. On choisissoit un endroit très-sec pour les y élever ; on l'entouroit d'un mur, dont le côté intérieur étoit couvert d'un enduit bien lisse, pour qu'aucun de ces animaux ne pût s'échapper. Dans l'intérieur, on plantoit différens petits arbustes qui portent des noisettes et d'autres fruits semblables, que ces animaux aiment à manger. On y pratiquoit aussi des cavités, pour qu'ils pussent élever leurs petits.

GLOBE. On attribue communément l'invention du globe céleste à Atlas, que la Fable représente soutenant le ciel sur ses épaules. La fameuse sphère d'Archimède, dont Cicéron et Ovide nous ont laissé la description, et le globe Farnésien, où l'on apperçoit toutes les constellations, prouvent que les anciens avoient des globes célestes avec tous les signes du zodiaque. Quant au globe terrestre, Anaximandre en est regardé comme l'auteur. Quoi qu'il en soit, le globe est l'attribut ordinaire de la Muse qui préside à l'astronomie. On en voit deux figures dans les peintures d'Herculanum ; toutes deux dans l'attitude de montrer, avec une baguette, comme le dit Virgile, les diverses parties du globe. *Voy.* SPHÈRE.

Rien de plus fréquent sur les médailles romaines que la figure du globe. Le premier type de la monnoie romaine portoit un autel, la foudre, l'aigle. Mais Auguste y substitua un globe, comme étant le symbole de la domination qu'il exerçoit sur le monde entier. Presque tous ses successeurs imitèrent son exemple ; aussi voit-on un globe sur beaucoup de leurs médailles. Quelquefois, comme sur deux médailles d'Helvius Pertinax, le globe est radié. BUONARROTI, dans ses *Osservazioni istoriche sopra Medagl.*, a publié un médaillon, sur lequel on remarque l'empereur Commode recevant un globe des mains de Jupiter. Dans la suite, on mit sur le globe une figure de la Victoire, comme pour

signifier que la puissance s'acquiert et se conserve par elle. Les empereurs chrétiens y substituèrent une croix. On retrouve le globe, avec ce signe, sur les monnoies mérovingiennes, et sur les monumens des empereurs français. On le voit également sur les sceaux des empereurs d'Allemagne, dès le règne d'Othon II, et sur ceux des rois de France Hugues Capet et son fils Robert ; mais il n'y est pas surmonté d'une croix. Depuis ces deux règnes, il ne paroît plus sur les sceaux de nos rois, excepté sur celui que Louis XII fit faire pour l'Italie. Plusieurs statues des rois mérovingiens les représentent tenant un globe à la main. Tous ces exemples prouvent que, depuis long-temps, on a regardé le globe, ou la pomme royale, comme le symbole de la domination suprême.

GLOBULES, nom donné à de très-petits ronds ; on en voit sur les différentes parties de l'as romain, pour désigner le nombre d'*unciæ* ou de douzième d'as, que contenoit la médaille marquée ainsi de globules. Un globule désignoit une uncia ; deux globules le sextans ou deux unciæ ; trois globules le quadrans ou trois unciæ, c'est-à-dire le quart de l'as ; quatre globules étoient la marque du *triens* ou tiers de l'as, qui égaloit à quatre unciæ ; cinq globules désignoient le *quincunx* ou cinq unciæ ; six globules enfin ou une S marquoient le *semis* ou moitié de l'as. On voit aussi de pareils globules sur les médailles de bronze et d'argent, d'Agrigente, d'Himera, de Centuripæ, de Syracuse et d'autres villes de la Sicile. Le prince Torre Muzza a pensé qu'ils devoient aussi indiquer la valeur de ces médailles, mais d'autres numismatistes ont élevé différens doutes à ce sujet. Sur la belle intaille qui étoit autrefois dans le cabinet d'Orléans, et qui est actuellement dans le cabinet de l'empereur de Russie, sur laquelle on a cru voir Ptolémée Aulétès, Baudelot a pris les trois globules qui y sont tracés comme les signes des trois modes musicaux, M. Kœhler les regarde comme l'indication d'un nom que l'artiste avoit eu l'intention d'ébaucher.

GLOIRE ; nom que l'on donne à la décoration d'un ciel ouvert et lumineux, ou au nom de Dieu, entouré d'anges, de saints, de nuages et de rayons, qui sert de fond et de couronnement au maître-autel d'une église, comme dans celle de Saint-Roch, à Paris, ou qui est peinte dans la voûte d'un dôme.

On entend aussi par ce mot, la manière de représenter les anges dans des occasions particulières, comme, par exemple, lorsqu'ils apparoissent à Abraham, ou quand ils viennent tirer Loth de Sodôme ; car alors ils déploient un éclat et une puissance surnaturels. Il est donc nécessaire de les entourer d'une grande gloire, et de les faire briller d'une splendeur céleste.

GLOTTE ; une des parties qui composoient la flûte ancienne. Les glottes étoient des languettes ou petites langues qui s'agitoient par le souffle du joueur.

GLOTTOCOMEION ; nom que les anciens donnoient à un petit coffre destiné à serrer une flûte, et ses différentes parties, telles que les languettes, dont je viens de parler, et autres. Dans les *Pitture antiche d'Ercolano*, on trouve la figure de ce petit meuble, qui étoit fait de bois recouvert en peau.

GLUTINE. Pour peindre en détrempe, les anciens mêloient à leurs couleurs certaines matières glutineuses, qu'ils tiroient de quelques parties des animaux ; ils employoient aussi la gomme. *Voyez* GOUACHE et DÉTREMPE.

GLYPHE ; on appelle ainsi du mot grec *glyphein*, creuser, tout canal creusé en rond, ou en onglet, qui sert à orner quelque membre d'ar-

chitecture. On dit DIGLYPHE, TRIGLYPHE, pour indiquer que ces canaux sont au nombre de deux ou de trois. *Voy.* ces mots.

GLYPTIQUE; on appelle ainsi l'art de graver des images sur des pierres dures à l'aide d'instrumens particuliers. Il a suffi de tracer des traits sur des pierres tendres, pour faire naître l'idée d'en former de plus durables sur des pierres qui offrissent plus de résistance. Les inscriptions lapidaires peuvent donc être regardées comme la première origine des pierres gravées. L'application de l'art de la gravure à l'usage de tirer des empreintes a dû nécessairement conduire à l'idée du monnoyage. On a gravé alors sur du cuivre ou du fer bien trempé, afin de laisser un relief sur des métaux plus ductiles. La gravure a donc précédé le monnoyage. Les pierres gravées étant devenues un objet d'ornement, les grands artistes se sont appliqués à la glyptique; les amateurs ont fait réduire sur des pierres dures les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture: on y a représenté les objets du culte et tout ce qui étoit susceptible d'imitation. Le nombre des pierres gravées est devenu considérable, et leur connoissance est aujourd'hui une étude intéressante sous le rapport de l'art, et curieuse sous celui de l'érudition. Cette étude est d'autant plus agréable, que ces monumens sont ceux que l'on rencontre le plus souvent dans le monde. Il faut visiter les Musées pour voir des marbres, des bronzes et des statues; il faut examiner les médaillers pour voir des médailles; mais on trouve chaque jour, dans la société, des personnes qui portent en bagues ou en cachet des pierres antiques. Beaucoup de femmes en composent aujourd'hui leur parure. Il est intéressant d'apprendre à les connoître et à les expliquer.

La connoissance des pierres gravées se nomme *glyptographie*. On a composé un très-grand nombre d'ouvrages sur les pierres gravées; mais il y a peu de traités élémentaires. M. VETTORI a le premier donné quelques préceptes sur la glyptographie. MARIETTE a composé un Traité des pierres gravées très-étendu, mais volumineux, et cher. BUSCHING, ALDINI, GURLITT et MILLIN ont rédigé pour leurs disciples de courts élémens de Glyptographie. ERNESTI, MARTINI, SIEBENKEES, CHRIST, et ESCHENBURG ont consacré à la glyptique quelques pages de leurs Traités généraux d'Archæologie; ces divers ouvrages sont en latin, en italien ou en allemand, langues peu familières aux gens du monde et aux artistes, à qui il importe cependant aussi de connoître les pierres gravées.

Les substances propres à la glyptique sont *animales*, *végétales* ou *minérales*. Parmi les substances animales, on compte les COQUILLES, le CORAIL et l'IVOIRE. (*Voy.* ces mots.) Les coquilles n'ont été employées que par les modernes; celles qu'on applique sur-tout à l'usage de la gravure sont: La MOULE MARGARITIFÈRE, qui donne la belle *nacre de perle;* le NAUTILE-CHAMBRÉ, les VÉNUS, les CAMES, et différentes PORCELAINES, ou CYPRÆA de Linné. (*Voy.* ces mots.) Parmi les substances végétales, on employoit différens bois, tels que le CITRONNIER, le BUIS, l'EBÈNE. (*Voy.* ces mots.) Les Ægyptiens ont gravé des caractères hiéroglyphiques sur des plaques de bois de *figuier sycomore*. Le Muséum national en possède plusieurs. (*Voy.* FIGUIER et SYCOMORE.) Les substances minérales sont les *bitumes*, les *métaux* et les *pierres*. Parmi les bitumes, on distingue le JAYET, le CHARBON DE TERRE, le SUCCIN, le LYNCURIUM, le CHRYSELECTRUM. (*Voy.* ces mots.) Parmi les mé-

taux, on cite l'Hæmatite, l'Aimant ; les Ægyptiens et les Perses ont fréquemment employé ces deux oxydes de fer : et la Malachite, oxyde de cuivre, fréquemment traité par les artistes modernes. (*V.* ces mots.)

Les pierres sont les substances que les artistes ont le plus souvent travaillées : on distingue les *pierres calcaires*, les *pierres argileuses*, les *pierres magnésiennes*, les *pierres siliceuses* et les *roches*. Je comprends parmi les pierres calcaires un Schiste calcaire, que les Ægyptiens ont employé à la gravure ; et parmi les pierres argileuses, je citerai la Lazulite, appelée vulgairement le Lapis lazuli ; la Stéatite et la Pierre de lard. (*Voyez* ces mots.) Le cabinet national possède plusieurs scarabées et plusieurs figures sur des pierres magnésiennes. Les pierres siliceuses ou quartzeuses étincellent sous le briquet ; ce sont les plus dures, et celles sur lesquelles les grands artistes se sont principalement exercés. On les distingue en *pierres transparentes*, *pierres demi-transparentes et pierres opaques*. Les pierres quartzeuzes transparentes sont le Quartz hyalin, appelé communément *crystal de roche*, Parmi les pierres transparentes, les gemmes sont les plus belles, les plus dures ; ce sont celles qui ont mérité chez les anciens et chez les modernes les noms de *pierres nobles*, de *pierres précieuses*, de *gemmes*. (V. Gemmes, Pierres dures.) Les pierres siliceuses demi-transparentes, sont la Prase, l'Opale, le Girasol, l'Hydrophane, l'Agate, la Chalcédoine, le Cacholong, la Sardoine, la Sardonyx, la Cornaline, le Jade. (*V.* ces mots.) La principale des pierres siliceuses opaques est le jaspe, et ses différentes variétés. (*V.* Jaspe.) Les Ægyptiens sont les seuls qui aient gravé de petits objets sur des roches (*V.* Roche) ; ils y ont été conduits par les hiéroglyphes des obélisques. On trouve des caractères hiéroglyphiques sur des scarabées de Granit, de Basalte, de Siénite, etc. (*V.* ces mots.) La seule pétrification travaillée par les graveurs est la Turquoise. *V.* ce mot.

Les anciens savoient imiter les pierres précieuses avec des verres colorés. Ils reprenoient et ouvrageoient au tour le verre après qu'il avoit été coulé. Ils appliquoient des figures de couleur blanche sur un fond coloré, en donnant au verre un degré de feu suffisant pour le coller sans le faire fondre. Ils travailloient ensuite les vases faits de cette manière avec la pointe du diamant et le touret. C'est ainsi qu'a été fait le célèbre vase de Portland. Weedgwood a imité ce procédé. Nous avons dans le cabinet national des fragmens de ce genre. A la renaissance des arts, les graveurs en pierres fines les plus célèbres ont gravé des aiguières, des vases d'église pour les princes. Il y en avoit plusieurs dans le garde-meuble de la République ; ils sont aujourd'hui dans le Musée Napoléon. *Voyez* Verre.

Les anciens ne nous ont point laissé de traités sur les procédés de la glyptique ; on trouve seulement quelques traits épars dans les ouvrages de Pline. Mariette en a parlé en détail dans son traité, et Natter a composé sur ce sujet un ouvrage particulier. Comme c'étoit principalement pour faire des anneaux et des cachets qu'on gravoit les pierres précieuses, les graveurs se nommoient indistinctement *lithoglyphes*, graveurs en pierres, ou *dactylioglyphes*, graveurs d'anneaux. Il paroît que par le mot *scalptor* les Romains désignoient les graveurs en pierres fines, et que le mot *cavator* avoit la même acception. Parmi les modernes, les Allemands seuls dé-

signent la profession du graveur par un nom univoque. Les instrumens employés par le graveur sont la POUDRE et la POINTE DE DIAMANT, dont les anciens connoissoient aussi l'usage, et qui entame toutes les pierres, tandis qu'il ne se laisse entamer par aucune ; une espèce de tour, appelé TOURET, également connu des anciens; la BOUTEROLLE, petit rond de cuivre ou de fer émoussé, propre à user la pierre et à l'entamer; c'étoit le FERRUM RETUSUM des anciens; la SCIE, appelée par Pline TEREBRA. (*V.* ces mots.) Les anciens et les modernes ont pratiqué pour la gravure les mêmes procédés; on met, à l'aide du touret, la bouterolle ou la tarrière en mouvement. On use ainsi les pierres, au moyen de poudres et de liquides différens. Les anciens employoient d'abord le *naxium*, espèce de poussière de grès du Levant ou pierre à aiguiser. On lui préféra ensuite le *schiste d'Arménie*, et enfin l'ÉMERIL (*V.* ce mot), dont on se sert aujourd'hui, et que les anciens appeloient *smyrris*. Ils employoient aussi l'*ostracites*, nom qu'ils donnoient à l'os que la seiche porte sur le dos, et qu'on appelle *os de seiche*. Les orfèvres s'en servent pour faire des moules de cuillers et de fourchettes. Les anciens s'en servoient comme de la pierre-ponce pour polir ; les artistes modernes pourroient bien l'employer au même usage. M. de Veltheim pense qu'on s'en est servi pour polir la couche inférieure des grands camées ; mais cette substance ne sauroit avoir d'action sur une matière aussi dure : on se servoit plus rarement de la poudre de diamant, dont on fait aujourd'hui un grand usage. On humecte ces poudres avec de l'huile ou de l'eau. La finesse des traits de certaines gravures a fait présumer que les anciens connoissoient les verres grossissans; mais ils n'avoient aucune connoissance de la dioptrique; ils se contentoient de se récréer la vue avec des pierres vertes : l'invention de la loupe a été très-utile aux graveurs modernes. Avant de graver les pierres, on les taille en rond ou en ovale. La forme ovale est la plus ordinaire ; les anciens n'ont guère employé la forme carrée, la parallélipipède, ni la rhomboïdale. On polit la surface, qui est bombée ou concave ; si elle est bombée, on appelle la pierre CABOCHON : les pierres concaves ont pour objet de raccourcir les figures avec plus de facilité ; la hauteur plus ou moins grande du relief produisoit une espèce de perspective. Les anciens appeloient ceux qui donnoient aux pierres ces préparations, *politores gemmarum*. Christ prétend que les anciens polissoient cette surface avec le ciseau, parce qu'on reconnoît sur plusieurs pierres des traits enfoncés ou élevés que le diamant n'auroit pu faire; mais ce procédé seroit impraticable. Il y a des pierres dont la surface a été repolie dans des temps plus modernes; ce qui altère beaucoup la finesse des traits, et a fait perdre des attributs ou des accessoires nécessaires pour la parfaite connoissance du sujet. Pline prétend que les anciens savoient clarifier les cornalines: c'est une erreur.

Caylus décrit un procédé du graveur Bartier pour donner une couche blanche aux cornalines. M. Brückmann en a observé une pareille sur plusieurs pierres de sa collection. Les graveurs choisissoient souvent des pierres qui, par leur couleur, avoient des rapports avec les sujets. Ainsi ils gravoient *Proserpine* sur une pierre noire, *Neptune* et les *Tritons* sur l'aigue-marine, *Bacchus* sur l'améthyste, *Marsyas* écorché sur le jaspe rouge, etc. Le graveur a ordinairement un modèle en cire devant les yeux; quelquefois, pour faire des camées, il le plonge dans de l'eau ou dans du lait,

et il copie ce qu'il voit dépasser la surface du liquide. Il trace les contours de l'ouvrage avec la pointe du diamant ; il le termine au touret en l'enchâssant dans une pâte de poix au bout d'un bâton, et en présentant successivement chaque partie à l'action de la bouterolle qui les use à l'aide des poudres.

M. Bossi prétend que les anciens donnoient leurs pierres à dégrossir à des artistes inférieurs : ce qui fait qu'on en voit tant d'un travail médiocre. Mais il n'est pas présumable que les bons artistes aient jamais confié à des mains étrangères des ouvrages qu'un seul coup de touret donné mal-à-propos peut gâter. Les procédés sont les mêmes pour la gravure en creux et pour la gravure en relief. Les gravures en creux se nomment *intailles*, les gravures en relief *camées*, et ce nom a passé aux tableaux monochromes ou d'une seule couleur, à cause de leur ressemblance avec les pierres gravées en relief. C'est ordinairement la sardonyx qu'on emploie pour faire des camées. (*Voyez* INTAILLES, CAMÉES.) Après avoir fait une gravure, il faut lui donner le poli ; les anciens artistes prenoient cette peine eux-mêmes, ce qui fait que le poli le plus parfait est un des caractères des pierres antiques. Les modernes abandonnent souvent ce soin à d'autres mains. Ce poli se donne avec du tripoli et des petits instrumens de buis, ou avec une brosse mise en mouvement par le touret. Les anciens se servoient, pour donner ce poli aux pierres, de l'os de seiche, *ostracites*. M. de Veltheim pense que nos graveurs pourroient employer la substance interne de l'os de seiche pour donner le *poli gras* ou *mat*, si estimé des connoisseurs, parce qu'il ne réflète pas comme le poli brillant. (*Voyez* POLI.) Les Grecs nommoient l'art de monter les pierres précieuses *lithokollésis*. Pline appelle metteurs en œuvres, *compositores gemmarum*, ceux qui choisissoient et assembloient les pierres. Les Grecs, au temps d'Euripide, nommoient les bagues *sphendoné, fronde*. Le chaton ressemble en effet à la courroie qui tient la pierre, et le jonc ou l'anneau à la corde qui l'agite.

Les anciens ne se contentoient pas de travailler les pierres précieuses, ils savoient aussi les imiter. (*Voy.* PATES, EMPREINTES.) Ils ont employé les pierres gravées aux mêmes usages que nous ; ils en faisoient des anneaux qui leur servoient à la fois d'ornement et pour sceller, avec d'autant plus de raison, qu'ils ne connoissoient pas l'usage des serrures. Cet usage des anneaux est d'une très-haute antiquité. Pharaon donne son anneau à Joseph, pour montrer qu'il lui confie sa suprême autorité. Jesabel, écrivant une lettre au nom d'Achab, y appose le cachet de ce prince, pour que ses ordres soient exécutés sans examen. Aman abuse de l'anneau qu'Assuérus lui confie, pour sceller le cruel édit qui ordonne la mort des Juifs. Le contrat passé entre Jérémie et ses parens est scellé en présence de témoins. Les rois perses scelloient les actes émanés du trône. Alexandre, vainqueur de Darius, se servoit du cachet de ce prince, quand il avoit à cacheter des lettres destinées pour l'Asie. A Babylone, les grands avoient chacun leur cachet particulier. L'usage des cachets est également fort ancien dans la Grèce. On s'y servoit primitivement d'un morceau de bois vermoulu. Winckelmann cite une cornaline du cabinet de Stosch, dont la gravure imite assez bien le bois vermoulu. Les anciens se plaisoient à y faire graver ou des emblêmes pour sceller, ou des signes de souhaits heureux pour donner des preuves de leur tendresse aux êtres qui leur étoient chers, ou les figures de ces personnes, ou les images de leurs dieux, et des objets

qu'ils regardoient comme sacrés. Dans les derniers temps, les bijoux d'église, les reliquaires, ont été ornés de pierres gravées, dont les sujets très-profanes ont été regardés comme des sujets sacrés. Nous devons cet usage à la conservation de plusieurs pierres d'un travail précieux.

Quelques antiquaires attribuent la prodigieuse variété des figures que nous offrent les pierres gravées à ce que les anciens n'avoient pas de signes particuliers aux familles. Kirchmann, et Klotz d'après lui, ont voulu soutenir cette opinion ; il est certain que ces signes n'étoient pas aussi communs chez les anciens qu'ils le sont parmi nous. Mais on ne peut pas les leur refuser absolument. Dion appelle l'anneau de Galba un anneau de famille : jusqu'à son temps les empereurs avoient toujours cacheté avec une tête d'Auguste ; mais Galba y substitua son cachet de famille, qui étoit un chien sur la proue d'un vaisseau, et toute la famille des Macriens avoit pour cachet la tête d'Alexandre. Plusieurs faits cités par les anciens prouvent qu'ils ont connu ce que nous appelons des armoiries parlantes. *Voy.* Armoiries.

Quelques passages des anciens auteurs font voir évidemment qu'il y avoit des signes, pour les différentes familles ; mais ces mêmes familles les changeoient quelquefois après un long usage, pour en adopter de nouveaux. Auguste, après s'être long-temps servi d'un sphinx, lui substitua la tête d'Alexandre et ensuite la sienne : cela avoit aussi lieu, quand un hasard faisoit perdre le cachet, pour empêcher sans doute des faussaires d'en abuser. Les anneaux étoient en usage à Rome, même au temps des rois : mais cet usage n'étoit pas universel, puisque, parmi les statues des rois romains qui étoient au Capitole, les seules statues de Numa et de Servius Tullius avoient des anneaux. Kirchmann, Hardouin, Klotz en concluent que c'étoit aussi un usage de parer les statues avec des anneaux. Ils se fondent sur un passage de Cicéron, qui, en déclarant qu'il regarde la statue du temple d'Ops et celle du temple de Pollux comme celles de Scipion-l'Africain, dit qu'il le reconnoît à son anneau. Lessing a très-bien remarqué que les anciens artistes ne s'imaginant pas qu'on feroit un jour des anneaux un si singulier usage, n'avoient sûrement pas évidé la place entre les doigts, et aminci ceux-ci de manière à ce qu'ils pussent les recevoir : et certes, si les statues de ces rois romains avoient des anneaux, ce devoit être des anneaux sculptés avec la statue, et non pas des anneaux sur-ajoutés. Quant au passage de Cicéron, il a pu reconnoître Scipion à l'anneau que le sculpteur, fidèle au costume, avoit donné à sa statue, sans que, pour cela, sa statue ait été, postérieurement à son exécution, ornée d'un anneau. Si c'eût été un usage commun d'orner les statues de cette manière, Cicéron n'eût pas regardé l'anneau comme devant indiquer Scipion plutôt qu'un autre. Mais il est probable que ce n'est pas seulement à ce qu'il avoit un anneau que Scipion a été reconnu, c'est probablement encore au signe de sa maison. Il se peut encore que cette statue ait passé pour celle d'un étranger ou d'un personnage plébéien, et que Cicéron, après s'être assuré par l'anneau que c'étoit un patricien, ait reconnu Scipion à son costume et à ses traits. Les intailles servoient donc pour sceller (*Voy.* Anneaux) ; mais les camées étoient des ornemens de vases, de coiffures, de bandelettes et de différens bijoux. *Voy.* Gemmes.

Les pierres gravées nous offrent une multitude de sujets, de signes et de symboles ; ce sont des monumens

très-intéressans pour l'histoire des mœurs et des usages civils, religieux et militaires des différens peuples, dont la connoissance est si importante pour les hommes qui recherchent l'instruction. On y trouve les images des héros, des princes, des hommes célèbres, et ces portraits sont en général mieux conservés que sur les marbres et sur les médailles. Les pierres gravées nous en font même connoître qui n'existent point sur d'autres monumens. On y trouve les caractères alphabétiques les plus anciens, des hiéroglyphes et des symboles singuliers, une foule de représentations allégoriques, des animaux, des plantes, et des instrumens qui servent à l'histoire des sciences dans l'antiquité. Les pierres gravées sont aussi les monumens les plus utiles pour l'histoire de l'art, parce que ce sont les plus nombreux et les plus anciens. Elles nous font suivre les progrès du dessin, depuis son origine et chez les différens peuples, le nom et la manière des différens maîtres, le goût et le style des différentes époques de l'art. Leur perfection et leur beauté sert à la formation du goût. Les peintres peuvent trouver dans les pierres gravées, des idées à saisir, des sujets à imiter, des figures entières à transporter dans leurs tableaux. Raphaël a prouvé par son exemple, l'usage heureux que la peinture en pouvoit faire. Annibal Carrache a emprunté de deux pierres gravées antiques, les pensées de ses plus beaux tableaux du Palais Farnèse à Rome. L'Hercule qui porte le ciel, est une imitation d'une gravure antique qui est dans le cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale. Le même héros se reposant de ses travaux, s'éloigne peu d'une cornaline qui a appartenu à Fulvius Ursinus. C'est précisément le même sujet, la même composition, la même intention de figures. Le Carrache en a transcrit jusqu'à cette sentence qu'on y lit en grec : *Le travail est la source d'un honorable repos*. Bouchardon avouoit qu'il devoit autant pour la perfection de son talent à l'examen attentif des pierres gravées, qu'à l'étude des bustes et des statues qu'il avoit vus à Rome. On retrouve encore sur les pierres gravées, quelques-unes de ces statues, quelques-uns de ces groupes, qui sont les justes objets de nos regrets. Il est très-probable que la plupart des chefs-d'œuvre de la sculpture ont été copiés sur les pierres gravées. Il y a du moins un très-grand rapport entre quelques figures gravées sur les pierres et quelques statues dont il ne nous reste que des descriptions.

Tous ces faits démontrent l'utilité des pierres gravées ; leur étude, amusante et instructive peut plaire aux gens du monde ; elle est indispensable aux artistes et à ceux qui veulent avoir une connoissance solide de l'antiquité. Après avoir indiqué les matières applicables à la glyptique, décrit ses instrumens, ses procédés, fait connoître son utilité, traçons en peu de mots son histoire chez les différentes nations.

On a attribué jusqu'ici aux *Ægyptiens* la gloire de la plus haute antiquité dans l'art de la glyptique ; cependant nous allons voir qu'on la réclame pour les Indiens avec une égale justice. Les Ægyptiens ont porté très-loin la partie mécanique, mais ils ont fait peu de progrès dans la partie poétique ; ils ne se sont point élevés jusqu'au bel art. Ils employèrent d'abord la gravure pour leurs hiéroglyphes ; ils s'appliquèrent ensuite à graver les pierres dures, et ils trouvèrent les premiers procédés de la glyptique. Il y a plus d'intailles ægyptiennes que de camées. La plupart des pierres ægyptiennes ont la forme du SCARABÉE. (*Voy.* ce mot.) Les Ægyp-

tiens ont gravé sur toutes sortes de pierres ; ils ont employé le SCHISTE CALCAIRE , la CORNALINE , la CHALCÉDOINE , le JASPE , l'EMERAUDE, le BASALTE , le PORPHYRE, la STÉATITE, le LAPIS LAZULI , l'HÆMATITE et la TURQUOISE. (*V.* ces mots.) Les figures sont ordinairement exécutées avec soin, mais d'un dessin sec et roide ; on distingue le style ægyptien du style ægyptien-grec, quand les sujets ægyptiens ont été exécutés par des artistes grecs, et du style d'imitation au temps d'Hadrien. (*V.* ÆGYPTIENS.) Les pierres ægyptiennes nous offrent les divinités du pays et toutes les figures de l'écriture représentative , symbolique et hiéroglyphique réunies ou séparées. Les hiéroglyphes sont sur plusieurs lignes transversales ou horizontales. (*Voyez* HIÉROGLYPHES.) On distingue parmi les hiéroglyphes séparés , la CROIX ANSÉE et différens TOURBILLONS ; parmi les figures représentatives ou symboliques, la PERSEA , le LOTUS , le CYNOCÉPHALE , l'EPERVIER , le SCARABÉE , le CROCODILE , le SPHINX (*Voyez* ces mots dans le *Dictionnaire Mythologique* et dans celui-ci) ; parmi les divinités, ISIS , OSIRIS, HORUS , ANUBIS , HARPOCRATES , etc. isolés ou réunis , souvent dans une barque de papyrus et avec différens attributs, tels que le *sistre* , la *cruche* , le *fouet*. On prétend que les Ægyptiens ne gravoient pas des camées. Il est vrai que les camées ægyptiens sont très-rares , et qu'on n'en connoît pas d'un très-ancien style ; cependant on peut regarder la partie supérieure des scarabées , qui est en relief , comme de véritables camées. Les pierres ægyptiennes ne sont pas très-communes : le cardinal Borgia en possède un assez grand nombre. J'ai publié dans la première année du Magasin Encyclopédique , une notice de celles de la collection nationale. Natter et Winckelmann ont décrit les plus belles pierres ægyptiennes connues.

On a trouvé dans l'*Inde* des pierres polies et gravées avec des caractères samscrits , qui annoncent que l'art du lapidaire et du graveur y étoit connu dans une époque très-reculée. M. Raspe, dans son Catalogue des empreintes de Tassie, cite des pierres gravées du cabinet de MM. Townley et Wilkin , et en donne la description : ces pierres sont des lapis et des émeraudes ; les figures ressemblent à celles des grottes de Salcette près de Bombay , et de l'île d'Elephanta (*Voy.* SCULPTURE et ARCHITECTURE INDIENNES) ; le travail ne le cède point aux meilleurs ouvrages de l'ancien style ægyptien. L'histoire nous fournit des traces de la glyptique dans l'Asie, mais dans un temps moins éloigné. Nous avons vu plus haut que l'usage des anneaux étoit commun en Perse. Assuérus présenta son anneau à Esther ; Alexandre signa ses premiers actes en Perse avec le cachet de Darius. Nous avons dans la collection nationale , des pierres persépolitaines, décrites la plupart par Caylus ; ce sont des cylindres de turquoise , de jaspe , d'hæmatite , de lapis ou d'agate , percés dans leur longueur pour être suspendus en amulette , et d'autres pierres qui ont un champ applati pour recevoir la gravure. Les figures sont longues et maigres ; elles ont un costume particulier , et sont accompagnées de caractères persépolitains semblables à ceux de Tchelminar. Nous avons aussi des portraits de rois Parthes et Sassanides avec des inscriptions : M. Silvestre de Sacy en a expliqué quelques-unes ; elles sont sur des améthystes et des cornalines. *V.* CYLINDRES , PARTHES , SASSANIDES , PERSÉPOLITAINS.

On grave aussi les pierres dures en *Chine* , outre les vases de pierres de lard qui n'exigent pas l'emploi des poudres ni du touret , M. Hütt-

ner a décrit une belle pierre qu'il dit être une agate noire et blanche, sans doute une sardonyx, longue de 3 pieds 9 pouces, sur laquelle une main habile a gravé un paysage et une inscription en vers, composée par l'empereur. Il n'existe en Europe aucune pierre d'une portée aussi considérable; et ceci tend à confirmer l'opinion de M. de Veltheim et de ceux qui placent dans l'Inde la patrie des sardonyx.

Les anciens habitans de l'Afrique ont aussi pratiqué la glyptique; ils en devoient peut-être la connoissance aux Ægyptiens. Les Æthiopiens, selon Hérodote, gravoient des cachets; les pierres du rational du grand-prêtre portoient le nom des tribus. Comme la religion musulmane ne permet point la représentation des images, les pierres gravées arabes et mahométanes ne nous offrent que des inscriptions; on y lit le nom du propriétaire ou un passage du Coran. Je possède cependant une empreinte d'une pierre sur laquelle l'écriture est disposée de manière qu'elle forme un homme à cheval. On trouve encore des verres avec des inscriptions arabes ou cuphiques: on a cru d'abord que c'étoient des monnoies; on sait aujourd'hui que ce sont des tessères pour avoir part à des distributions d'argent ou de blé.

Il n'est pas aisé de déterminer la première époque de la gravure en pierres fines chez les *Grecs*. Pline pense que les anneaux n'étoient pas connus aux temps de la guerre de Troie. Plutarque avance le contraire; Polygnote, selon lui, avoit représenté Ulysse avec un anneau. Théodore de Samos est le premier graveur dont le nom soit cité; il avoit gravé, en 740 avant l'ère chrétienne, cette fameuse émeraude que Polycrate jeta dans la mer. Les Cyrénéens aimoient tellement les anneaux, que le plus économe en portoit un de dix mines. Le joueur de flûte Isménias, qui vivoit vers la quatre-vingt-quinzième olympiade, acheta une smaragde sur laquelle on avoit représenté la nymphe Amymome; les pierres gravées étoient un article essentiel du luxe des joueurs de flûte.

Ce que nous avons dit au mot Etrusque, sur le style étrusque en général, et sur les anciens ouvrages attribués à cette nation, doit s'appliquer à la glyptique comme aux autres parties de l'art. On leur a attribué toutes les pierres taillées en scarabées ou taillées de scarabées. Plusieurs de ces scarabées sont posées sur la base des figures dont toutes les masses sont marquées par des ronds faits par les bouterolles; ce qui annonce l'enfance de l'art. La Bibliothèque nationale possède une suite nombreuse de ces Scarabées. (*Voy.* ce mot.) On a assigné pour caractère à ces pierres les figures dites dans le style étrusque, le grainetis qui entoure la pierre, les noms des figures représentées qui y sont joints: mais tous ces prétendus caractères se retrouvent sur d'anciennes pierres qui appartiennent aux Grecs, et non pas particulièrement aux Etrusques. Les sujets sont pris en général dans le système religieux des Grecs ou dans leur histoire héroïque. Les principales pierres, dans le plus ancien style, et accompagnées d'inscriptions, sont: *Atalanta*, publiée dans mes Monumens inédits; *Pélée* trempant sa chevelure dans un bassin d'eau. Winckelmann pense que ce bassin représente le fleuve Sperchius, à qui ce héros fait vœu de consacrer la chevelure de son fils, s'il revient de Troie dans sa patrie. M. Heyne croit, au contraire, qu'il se purifie après avoir tué Actor. *Tydée* se frottant avec un strigile pour se purifier, Winckelmann croit qu'il se tire un javelot du pied; M. Visconti le regarde comme une copie de l'*Apoxyomenos*, belle statue de Po-

lyclète, qui représentoit un homme dans la première attitude. *Capanée*, foudroyé sur les murs de Thèbes. *Thésée*, dans les prisons d'Aidonée, selon Buonarroti ; M. Lanzi croit que son attitude exprime son exil à Scyros, quelque temps avant que Lycomède le précipitât du haut d'un rocher ; le cardinal Flangini, dans sa belle traduction d'Apollonius, rapporte cette pierre à *Théras*, fils d'Autésion qui conduisit dans l'île Calliste une colonie de Spartiates. *Persée*, tenant d'une main la tête de Méduse, et de l'autre la harpé avec laquelle il l'a coupée. *Achilles*, mettant ses knemides, armure des jambes si souvent citée par Homère. *Ajax*, enlevant le corps de Patrocle de la mêlée. *Hercules*, emportant le trépied. *Hélène*, avec des ailes, comme fille de Némésis.

On regarde comme une des plus anciennes pierres gravées grecques, celle qui représente Othryades mourant, qui est figurée dans l'ouvrage de Natter. Plusieurs pierres anciennes n'ont pas été travaillées dans un temps très-reculé, mais sont des imitations de l'ancien style. *V.* Grec.

Parmi les pierres gravées, on distingue sur-tout celles qui portent les noms des anciens graveurs, parce que, outre leur mérite réel, elles ont une grande utilité pour l'histoire de l'art; mais aussi la supposition des noms des graveurs est devenue un grand objet de spéculation parmi les brocanteurs et les faussaires. Ces noms nous sont connus par le soin qu'ils ont pris eux-mêmes de les écrire sur ceux de leurs ouvrages qu'ils ont cru faits pour les illustrer. Cet usage adopté par les peintres, les sculpteurs et les architectes de l'antiquité, a été également suivi par les graveurs en pierres. Mais ces noms ne sont pas toujours écrits d'une manière certaine, et on doit apporter une critique sévère dans la manière de les expliquer. Les lettres sont souvent équivoques, telles que celles du nom de *Coemus*, que quelques antiquaires lisent *Coenus*; d'autres fois on a pris le nom du maître pour celui de la figure représentée ; c'est ainsi que la tête de Mécène, ouvrage de l'artiste Solon, a passé pour celle du législateur des Athéniens. Ces méprises peuvent avoir lieu, ou par l'ignorance de ceux qui expliquent les pierres, ou par la vétusté des lettres, ou par des circonstances qui jettent les antiquaires dans ces erreurs. Mais elles sont dues aussi quelquefois à l'avidité des faussaires qui ont ajouté à des gravures le nom de quelque ancien maître, pour augmenter leur prix. On a vu Natter lui-même ajouter des noms à d'anciennes pierres, pour se conformer au goût des hommes qui l'employoient. Il faut avouer cependant que cette supercherie doit être moins attribuée aux artistes qui la font, qu'aux faux amateurs qui les y encouragent, pour se vanter de posséder quelque pierre avec le nom d'un ancien graveur. Quelques amateurs ont fait inscrire leur nom sur des pierres qui leur appartenoient, et ces noms ont paru être ceux d'anciens maîtres. C'est ainsi que Laurent Médicis a fait graver sur plusieurs pierres ses lettres initiales Laur. Med. Cet artifice de mettre le nom de quelque grand artiste sur des ouvrages plus modernes, n'est pas nouveau : il étoit déjà employé au temps de Phèdre; il s'en plaint dans une de ses fables. Il ne faut donc attribuer à des maîtres anciens, que des noms que la critique la plus sévère ne puisse réprouver. Voici quelques moyens qui peuvent conduire à décider leur authenticité. La beauté d'une pierre ne répond pas toujours au talent de l'artiste auquel on l'attribue, et certes une gravure médiocre, quoiqu'elle porte le nom de Pyrgotéles, de Cneius, de Solon, d'Aulus ou

de Dioscorides, ne sauroit raisonnablement leur être attribuée. Les grands artistes n'ont guère travaillé que sur les plus belles pierres : ainsi le nom de Dioscorides, sur un jaspe rouge, et sur-tout noir, doit paroître très-douteux : cependant il y a une très-belle pierre d'Aspasius sur jaspe rouge. La forme des lettres est aussi d'un grand secours pour conduire à démêler la vérité d'avec l'imposture. Celles des premiers temps ne sont pas aussi belles que celles des graveurs du siècle d'Auguste ; mais celles-ci, quoique très-petites, sont d'une beauté achevée et d'une exécution parfaite : ainsi le nom de Dioscorides, écrit d'une manière inégale, ne sauroit l'avoir été par cet habile maître ; car les grands artistes, soigneux de leur réputation jusque dans les plus petits détails, n'abandonnoient point à d'autres le soin d'écrire leur nom sur leurs ouvrages. Les inscriptions des pierres gravées, principalement celles du beau siècle d'Auguste, sont ordinairement terminées par des petits points ronds très-égaux dans leurs proportions, leurs intervalles, et leur profondeur. Peiresc avoit pensé que ces points avoient servi à enfoncer des petits clous, et à fixer l'or dont il croyoit que ces inscriptions avoient été incrustées ; mais rien ne prouve que ces inscriptions aient dû être remplies par du métal fixé ou coulé. Elles sont en creux, pour exprimer en relief le nom du graveur, avec l'image sortie de son touret. Les antiquaires se réunissent aujourd'hui à penser que ces points étoient destinés à marquer la distance des lettres et l'intervalle entre leurs jambages, et à les rendre plus régulières. C'est ainsi qu'on observe des lignes tracées sur les anciens manuscrits. Beaucoup de médailles ont aussi les lettres de l'inscription terminées par des points ronds. On peut croire que les graveurs des coins suivoient le même procédé que les graveurs en pierres, et marquoient la distance par des points qui se voient en relief sur le métal, et que c'est-là l'origine de cette coutume ; mais ces points peuvent ensuite avoir été regardés comme terminant heureusement les lettres, et avoir été adoptés comme ornement ; c'est ce que leur fréquence sur les médailles donne lieu de présumer. La forme des lettres peut encore servir à découvrir les faussaires. Le mélange des lettres grecques et latines est un signe évident de supposition. Une lettre figurée de deux manières dans le même mot, porte un caractère semblable. Ainsi le sigma, figuré comme C et comme Σ dans le mot CΟΣΤΡΑΤΟC, indiqueroit évidemment que le nom est supposé. Ces erreurs sont très-communes aux artistes modernes qui ont gravé des noms anciens, et qui en général sont de mauvais grammairiens grecs : ils commettent aussi des fautes grammaticales qu'un contemporain n'eût jamais faites ; tantôt trompés par la prononciation, ils écrivent ΔΙΟCΚΟΡΙΔΟΥ, au lieu de ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ, ne remontant pas à l'origine du mot qui signifie ΔΙΟC ΚΟΥΡΟΙ, *fils de Jupiter ;* ils omettent une lettre dans un nom, ils en ajoutent une dans un autre, et se décèlent ainsi eux-mêmes. Si un artiste a l'habitude d'écrire son nom au génitif, comme faisoit Dioscorides, et qu'on le trouve au nominatif, la pierre mérite un sérieux examen, pour démontrer son authenticité. En général, les noms mis au nominatif sont rares, et les artistes grecs ont adopté le génitif, en sous-entendant le nominatif. Ainsi on lit ΑΥΛΟΥ (*Aulou*), ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ, ΠΑΜΦΙΛΟΥ (*Dioscouridou*, *Pamphilou*), sous-entendu *ergon*, *opus*, c'est-à-dire ouvrage d'Aulus, de Dioscorides, de Pamphile. etc. Quand le nom est au nominatif, c'est le verbe qui est sous-entendu. Ainsi, quand

on lit ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ (*Dioscourides*) seul, il faut sous-entendre *epoiei*, *faciebat*. (*Voy.* Epoiei.) Quand on trouve deux noms au même cas, l'un est le nom et l'autre le prénom; mais quand le premier nom est au génitif et le second au nominatif, il y a un sous-entendu, mot qui indique que l'auteur de la gravure étoit le fils, le disciple ou l'affranchi de celui dont le nom est au génitif. Ainsi ΕΥΤΥΧΗΣ ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ (*Eutychès Dioscouridou*), signifie qu'Eutychès étoit le fils ou le disciple de Dioscorides, et peut-être l'un et l'autre. Mais dans cette inscription de Diomède enlevant le Palladium, ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΥ ΣΕΟΥΗΡΟΥ ΦΗΛΙΞ ΕΠΟΙΕΙ (*Calpourniou Severou Felix epoiei*), *Calpurnii Severi Felix faciebat*, il est très-présumable que ce Félix étoit l'affranchi de Calpurnius Severus, et quoique ces noms soient romains, comme il emploie des lettres grecques, il adopte aussi une formule de style grecque.

Une pierre est quelquefois l'ouvrage de deux artistes. *Alphée et Arethon* ont gravé une pierre sur laquelle on lit: ΑΛΦΗΟΣ ΣΥΝ ΑΡΕΘΩΝΙ (*Alpheos syn Arethoni*), c'est-à-dire, *Alphée avec Arethon*.

Nous n'avons qu'un seul exemple d'un graveur qui ait joint à son nom l'indication de sa profession; c'est Apollodote, qui, à côté d'une tête de Minerve, a écrit ΑΠΟΛΛΟΔΩΤ. ΛΙΘΟ (*Apollodot. Litho*), c'est-à-dire *Apollodotou lithoglyphou*, sous-entendu *ergon*, ouvrage du graveur Apollodote. La plupart des noms des graveurs sont grecs: ce qui est facile à distinguer, parce qu'ils sont tous dérivés de racines qui offrent un sens, comme. Pamphile, Chronius, Evodus, etc. Nous n'avons qu'un exemple d'un graveur qui ait indiqué lui-même sa patrie: on lit sur une pierre qui représente le bonnet de Castor, entre deux étoiles, ΑΠΟΛ. ΣΜΥΡ. (*Apol. Smyr.*), qu'on explique par *Apollonides de Smyrne*. Mais il est possible que cette pierre soit seulement votive, et qu'elle porte, au lieu du nom du graveur, le nom du marin qui espéroit, par ce talisman, obtenir des fils de Léda un heureux voyage.

Les noms des graveurs romains sont le plus souvent écrits en caractères grecs, tandis qu'il y a très-peu d'exemples de noms grecs écrits en caractères latins; encore ces exemples ne peuvent-ils pas être regardés comme une grande autorité. Outre ces caractères, il en est encore un évident: c'est quand la pierre représente quelque personnage ou quelqu'action postérieure à celui qui est censé l'avoir faite. Mais alors l'artifice est trop grossier pour s'y laisser tromper.

En général, les pierres étrusques portent le nom du personnage qu'elles représentent, comme on l'observe sur celles où on a gravé Pelée, Tydée, les cinq chefs thébains; les pierres grecques offrent le nom de l'artiste; et les pierres romaines, tantôt le nom de l'artiste, tantôt celui du propriétaire: usage qui s'est transmis jusqu'à nous, principalement dans le *cinque cento*, le seizième siècle, où on trouve beaucoup de pierres antiques, avec cette inscription: Lavr. Med., que Maffei s'est donné la torture pour expliquer, et qui signifie seulement que le grand protecteur des arts, Laurent Médicis, en étoit le propriétaire.

Souvent les noms des graveurs modernes sont écrits en caractères grecs, comme Φ. Τ. Σ. qui se lit *Phlabiou tou Sirletou*, pour Flavien Sirleti; ΠΙΧΛΗΡ, Pichler. Ceux qui ignorent la valeur des lettres grecques peuvent seuls s'y tromper. D'autres artistes déguisent leur nom par une espèce de jeu de mots ou de calembourg, qui consiste quelquefois, non-seu-

lement à écrire, mais encore à traduire leur nom en grec. Ainsi Winckelmann et Busching ont pris le mot ΥΔΡΟΣ (*Hydros*), pour le nom d'un graveur grec, tandis que ce n'est que la traduction du mot allemand Natter, qui signifie, en allemand, vipère, que les anciens naturalistes nommoient *hydros*.

Ces détails suffisent pour faire sentir combien il faut apporter de critique et de soin dans la discussion du nom des graveurs. On peut aussi conjecturer l'époque à laquelle l'artiste a vécu, d'après l'usage plus ou moins fréquent de son nom dans ce temps. Ainsi le nom de Zosime, plus commun dans le Bas-Empire que dans un autre, indiquera un travail de ce temps. Quelques graveurs, sans doute très-connus alors, n'ont mis sur leurs ouvrages que les lettres initiales de leur nom; ce qui prête nécessairement à l'arbitraire pour la manière de les remplir. Il peut arriver que le nom signifiant aussi l'objet représenté, laisse indécis de savoir si c'est celui de cet objet ou celui du graveur. Ainsi le mot HERM. sur une cornaline qui représente Mercure, laisse nécessairement dans le doute si ce nom est celui du sujet *Hermes*, ou celui d'un graveur nommé HERMotime, HERMOlaüs, etc. Parmi les graveurs modernes qui ont le mieux réussi à copier les inscriptions anciennes, il faut citer Flavien Sirleti, Natter, et Pichler. Tous les noms que l'on trouve sur les pierres gravées, ne sont pas toujours ceux des maîtres qui les ont faites. En général, les pierres dites étrusques, portoient le nom du personnage représenté; les pierres du beau temps des arts dans la Grèce, et exécutées par les Grecs chez les Romains, le nom de l'artiste; et les pierres romaines, celui du propriétaire: les pierres modernes ne portent que le nom de l'artiste.

Les *graveurs antérieurs au siècle d'Alexandre-le-Grand*, sont: THÉODORE DE SAMOS, qui avoit gravé l'anneau de Polycrate. Pline lui attribue l'invention du tour. MNÉSARQUE, père de Pythagore; il ne nous reste pas de ses ouvrages. HÉIUS; nous avons de lui une Diane chasseresse, vêtue d'une longue robe. La manière sèche, l'ordonnance des traits de la figure qui sont maigres et déliés, le grainetis de la bordure, l'ont fait regarder par Stosch comme un très-ancien artiste. Winckelmann regarde l'H comme une aspiration. M. Visconti pense que ce nom est trisyllabique, et qu'il faut prononcer *Eios*. Les exemples de trois voyelles de suite sont fréquens dans la langue grecque. PHRYGILLUS; on a de lui un Amour sortant de l'œuf. THAMYRUS; Stosch le croit contemporain de Dioscorides, et peut-être son disciple; il l'appelle mal-à-propos *Thamyris* au lieu de *Thamyrus*. On a de lui un sphinx qui se gratte.

Parmi les *graveurs depuis le siècle d'Alexandre jusqu'à celui d'Auguste*, on cite: ADMON qui a gravé un Hercule buveur, plein de force, mais un peu trop ramassé. M. Visconti a cité de lui une belle tête d'Hercule vieillissant, avec les deux lettres AΔ. La lettre ω dans son nom est d'une forme postérieure au siècle d'Alexandre. APOLLONIDES; Pline l'a cité au nombre des grands artistes; il ne nous reste de lui qu'un fragment d'une sardonyx, représentant un bœuf couché. POLYCLÈTE *de Sicyone*, disciple d'Agélades, un des plus grands statuaires grecs vers la quatre-vingt-septième olympiade; il a porté l'art à son plus haut degré de perfection; il avoit fait une statue que les maîtres nommoient la règle ou le modèle; nous avons sous son nom un Diomède enlevant le Palladium. S'il est de lui, c'est le premier graveur qui ait traité ce

sujet; mais il est difficile de se le persuader; un ouvrage de ce temps, malgré la beauté du travail, devroit avoir un style sec et forcé, tel qu'il convient à un artiste de l'école d'Agélades, antérieur à Praxitèles: peut-être son nom n'est-il ici que pour indiquer que cette pierre est la copie de quelqu'un de ses ouvrages en bronze ou en marbre; mais rien ne confirme cette conjecture. PYRGOTÈLES; Apelles pouvoit seul peindre Alexandre, Lysippe seul le figurer en bronze, et Pyrgotèles seul graver son portrait. Nous avons encore, sous le nom de Pyrgotèles, une tête dite d'Alexandre et une de Phocion; mais ces noms paroissent supposés. Le nom de Phocion semble même celui du graveur d'une tête qui a été prise pour celle de cet Athénien; et, par la suite, on y a ajouté celui d'un maître encore plus célèbre, de Pyrgotèles. M. Visconti a vu une pierre antique, dont l'inscription l'étoit également, qui représentoit Hercule assommant l'hydre en présence d'Iolaüs: le travail étoit médiocre et le nom supposé; elle a passé à Milan dans la collection de Trivulce. TRYPHON, auteur du beau camée du duc de Malborough, qui représente les noces de l'Amour et de Psyché. L'âge de ce graveur est bien déterminé par une épigramme du poète Addée ou Adée, qui a vécu sous les rois de Macédoine, successeurs d'Alexandre, ainsi que Réiske l'a démontré. Le sujet de cette épigramme est une intaille de Tryphon sur un bérylle oriental. CHRONIUS a gravé une Terpsichore debout; cette figure a été répétée depuis par Onésas et par Allion. Pline, en plaçant son nom entre ceux de Pyrgotèles et d'Apollonides, a très-probablement suivi l'ordre chronologique; c'est tout ce qui détermine l'époque à laquelle il appartient.

Parmi les *graveurs du siècle d'Auguste*, on connoît: ACMON; M. de la Turbie possède un Auguste de ce graveur. Cet intéressant camée paroît entièrement exécuté avec la pointe de diamant. QUINTUS-ALEXA; deux jambes seules nous sont restées d'une figure, au bas de laquelle on lit ce nom. Vettori et Bracci ont publié cette pierre en restituant le corps. Un proverbe dit *ex pede Herculem*, par le pied on reconnoît Hercule. Ces auteurs ont fait à-peu-près la même chose. Les knémides, espèce de bottines qui accompagnent ces jambes, leur ont fait conjecturer que c'étoit un Achille; mais, selon Winckelmann, ces deux jambes sont d'un travail médiocre. COEMUS ou COENUS; on a sous ce nom un Adonis nu et un Faune célébrant les bacchanales. Les lettres sont si petites, qu'il n'est pas bien aisé de déterminer l'inscription. M. Visconti pense que son nom est QUINTUS, qui a été mal lu. AGATHOPUS, auteur d'une tête d'un vieillard romain inconnu. (*Voyez* EPITYNCHANUS, plus bas.) AULUS. Stosch a publié cinq pierres avec le nom d'Aulus. Bracci en donne douze; il y en a encore un bien plus grand nombre, parce que le nom d'Aulus est un de ceux dont les faussaires ont le plus abusé. Raspe pense qu'il y a eu deux Aulus. Bracci va encore plus loin; il en reconnoît six. J'avoue que cette distinction me paroît un peu subtile. Les pierres qui sont regardées comme authentiques parmi celles qui portent le nom d'Aulus, sont un cavalier grec courant, un quadrige, une tête de Diane, une tête d'Æsculape, une tête que Stosch dit être celle de Ptolémée Philopator, et Bracci celle d'Abdolonyme; il vaut mieux n'y voir qu'une tête inconnue; elle est au Cabinet national. Ces cinq pierres ont été figurées par Stosch. Les sept ajoutées par Bracci sont Vénus jouant avec l'Amour, et portant une baguette en équilibre sur son

doigt ; l'Amour attaché à un trophée ; un Amour ailé et lié, bêchant la terre ; le buste d'un cheval qui se câbre. M. Visconti pense que les différences de style qui s'observent sur les ouvrages attribués à Aulus sont dues à ce que son nom, quoique d'une écriture antique, a été souvent mis sur des pierres qui n'étoient que des copies de ses ouvrages. En effet, si on compare l'Æsculape du Musée Strozzi avec les autres pierres qu'on lui attribue, on pensera difficilement qu'elles soient de la même main. CNEIUS ; son nom se trouve sur les pierres suivantes. Un baigneur, tenant le strigile ; l'enlèvement du Palladium ; Hercule jeune ; une tête inconnue d'une grande beauté, et que Bracci dit être celle de Cléopâtre ; un athlète, se frottant d'huile pour le combat : on lui attribue encore une Junon Lanuvina, d'une grande beauté, ou plutôt, comme le dit Winckelmann, Thésée, ayant sur la tête la dépouille du taureau de Marathon ; mais l'inscription est l'ouvrage du célèbre Pichler. DIOSCORIDES ; Apollonides, Chronius et Dioscorides sont, après Pyrgotèles, les trois célèbres graveurs cités par Pline. Dioscorides étoit sous Auguste ce que Pyrgotèles avoit été sous Alexandre ; il nous reste de lui plusieurs ouvrages sublimes : Stosch en a gravé sept. Deux bustes d'Auguste ; une tête inconnue, que Baudelot a dit être celle de Mécène, et que Stosch croit être celle de Cicéron. Elle appartient au Cabinet national. Mercure voyageur avec le pétase, le caducée et la pénule ; Diomèdes enlevant le Palladium ; Persée regardant la tête de Méduse. Bracci en a ajouté d'autres ; une tête d'Io ; Mercure Criophore, c'est-à-dire, portant un bélier ; ouvrages sublimes. Ces deux gravures ont été copiées par Natter, Pichler, Sirletti et d'autres artistes célèbres. Le nom de Dioscorides doit s'écrire *Dioscourides* ; il signifie fils de Jupiter. Castor et Pollux étoient appelés, pour cette raison, les *Dioscoures*. M. Visconti ne pense pas que les deux Mercures attribués à Dioscorides soient sortis du même touret ; il regarde son *Io* comme une des plus belles gravures connues. Un de ses plus beaux ouvrages est son Démosthènes sur une améthyste, que Bracci et Winckelmann ont regardée comme une tête inconnue. Il y a encore dans les cabinets d'autres ouvrages de ce grand artiste qui n'ont pas été publiés. M. de la Turbie possède une Thalie qui est pleine de graces. M. Visconti a découvert la patrie de Dioscorides sur une pierre d'Eutychès, son disciple ou son fils. Elle représente Minerve ; par l'inscription de cette pierre, on voit qu'il étoit d'Ægée, ville de l'Æolide, dans l'Asie mineure. EPITYNCHANUS, auteur d'une tête de Sextus Pompée. Gori regarde ce graveur et AGATHOPUS comme des affranchis de Livie, parce que leurs noms se trouvent dans les sépulcres des domestiques de la maison d'Auguste. Tous deux ont le titre d'*aurifex*, *orfèvre*, profession souvent réunie avec celle de graveur en pierres fines ; cependant ce n'est qu'une conjecture. M. Visconti attribue encore à Epitynchanus une belle cornaline du chevalier Azzara, représentant Bellerophon, monté sur Pégase, avec l'inscription ΕΠΙ. Elle est gravée dans mes *Monumens inédits*. EUTYCHÈS, fils ou élève de Dioscorides, et peut-être l'un et l'autre. ONESIDEMOS ; M. Tortoli à Rome possède une belle intaille sur sardoine, représentant une tête de Minerve gravée par cet artiste. SOLON ; c'est lui qui a mis son nom à une tête qu'on dit être celle de Cicéron ou plutôt de Mécène : on la regardoit, à cause de la ressemblance des noms, comme celle du législateur athénien ; ce fut Baudelot qui découvrit l'erreur :

Solon est aussi l'auteur d'une belle tête de Méduse.

Les *graveurs* que je vais citer, *des temps postérieurs à Auguste*, si on ne considéroit que le style, pourroient difficilement se séparer de ceux qui ont travaillé sous Auguste; mais je les place sous le règne où il est évident qu'ils ont dû vivre par la considération des portraits qu'ils nous ont laissés. ÆLIUS a gravé une tête de Tibère. C'est encore à cette époque qu'il faut attribuer l'Apothéose de Germanicus et celle d'Auguste, figurées sur deux camées du cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale.

Parmi les *graveurs du temps de Caligula*, je citerai : ALPHÉE et ARÉTHON, qui ont fait en commun un camée représentant Germanicus et Agrippine. On a plusieurs exemples de groupes et de statues, ouvrages de deux maîtres; celui-ci est le seul d'une pierre travaillée par deux graveurs. Montfaucon, trompé par la conformité des noms, croyoit que c'étoit *Alphée* et *Aréthuse* sous les traits de Germanicus et d'Agrippine. Cette pierre appartient à présent au général d'Hydrow. Alphée et Aréthon ont encore gravé en commun le portrait du fils de Germanicus, du jeune Caligula. Alphée n'a pas toujours travaillé en commun avec Aréthon; nous avons de lui un chef-d'œuvre de l'art qui atteste son talent; c'est le triomphe d'un roi barbare, traîné dans un bige, et couronné par la Victoire. On cite encore différentes pierres avec le nom d'Alphée; mais leur authenticité n'est pas bien démontrée. Aréthon n'a laissé aucun ouvrage qu'il ait exécuté seul.

Les *graveurs* les plus connus *du temps de Titus*, sont : EVODUS; il y a eu plusieurs artistes de ce nom. Celui-ci a gravé sur une pierre, qu'on croit être une aigue-marine, le portrait de Julie, fille de Titus et de Marcia, célèbre par ses amours avec son oncle Domitien. La grandeur et la beauté de la pierre, le fini de l'exécution, la ressemblance des traits, la singularité du costume, tout la rend pierre remarquable. Elle est au Muséum national. M. le baron de Schellersheim, Prussien, possède une intaille, qui représente une tête de cheval d'un dessin et d'un travail exquis, avec le nom antique d'Evodus. NICANDRE, auteur d'un autre portrait de Julie.

Les *graveurs du temps d'Hadrien*, sont : ANTIOCHUS, dont on a une Minerve guerrière; on lui attribue aussi une tête, qu'on croit être celle de Sabine, épouse d'Hadrien; ses cheveux sont tournés en spirale vers le sommet de la tête, qui est ceinte d'un diadême. Cette tête de femme, sans être celle de Sabine, est sûrement un portrait du temps d'Hadrien. ANTEROS; son nom se trouve sur une pierre qui, selon Stosch et Bracci, représente Hercule buphage ou mange-bœuf. Je crois plutôt que c'est un esclave qui porte un grand veau pour un sacrifice. La représentation d'une noce sur une terre cuite antique que j'ai vue chez M. Dufourny, artiste instruit dans l'antiquité, et où j'ai observé la même figure, me le fait penser. HELLEN, qui a gravé un Antinoüs sous les traits d'Harpocrates.

Parmi les *graveurs du temps de Marc-Aurèle*, je citerai : ÆPOLIEN, auteur d'un portrait de Marc-Aurèle très-ressemblant. M. de la Turbie possède une intaille du premier ordre que j'ai publiée, représentant Bacchus dans le délire que cause le vin, ayant auprès de lui le bonnet phrygien suspendu à un arbre. Elle est d'un artiste nommé ÆPOLIEN, mais différent du précédent. Cet Æpolien, au nom duquel sont joints les deux caractères ΦP. (*Phr.*), étoit donc fils ou élève de Phrynicus ou de Phronymus. Mais

il n'est pas probable que cette belle gravure soit l'ouvrage de celui qui a mis son nom en caractères romains sur le buste de Marc-Aurèle.

Au nombre des *graveurs du commencement de la décadence de l'art*, on a regardé GAURANUS ANICETUS, comme auteur d'un combat d'un dogue contre un sanglier. Je soupçonne que ce nom *Gauranus* est celui du chien, et que cette inscription signifie *Gauranus l'invincible*.

Parmi les *graveurs dont l'époque est absolument incertaine*, nous citerons : AETION ; on a de lui une belle tête de Priam. AGATHEMEROS ; Stosch et Bracci l'ont cru contemporain de Polyclète ; c'est l'auteur d'une belle tête de Socrates ; l'inscription de cette pierre est suspecte. ALLION ; il a gravé une joueuse de cythare ; si c'est une muse, ainsi que Bracci l'avance, ce doit être une Terpsichore, ainsi qu'on peut s'en assurer en la comparant avec les muses des peintures d'Herculanum, et les statues des muses du Musée Napoléon, qui paroissent être des copies antiques des célèbres muses de Philiscus. Mais ces chastes déesses étoient entièrement vêtues, ou avoient une tunique avec une seule manche ; je croirois volontiers que cette figure d'Allion, celle de Chronius et celle d'Onesas sont des copies de la statue qui représentoit Sparta, fondatrice de Sparte, chantant et s'accompagnant de la lyre, ainsi que Stosch l'a soupçonné. On voit encore d'Allion une tête d'Apollon ; son nom est écrit, tantôt au nominatif, tantôt au génitif ; Mariette lui attribue, mais sans fondement, le cachet de Michel-Ange. APOLLODOTE, auteur d'une Minerve ; c'est le seul graveur qui ait joint à son nom celui de sa profession. On lui attribue encore un Othryades mourant. Son style simple, quoiqu'il ne soit pas excellent, peut faire présumer qu'il a vécu avant le siècle d'Auguste. APOLLONIUS a gravé une Diane des montagnes, un flambeau à la main. ASPASIUS, une tête de Minerve. La conformité du nom du graveur avec celui d'Aspasie a fait soupçonner d'abord que cette tête étoit celle de cette célèbre courtisane. Cette Minerve paroît copiée d'après le buste de la Minerve de Phidias ; malgré cela, la forme du C ne permet pas de la placer à une époque antérieure, et le jaspe rouge sur lequel l'artiste a travaillé rend encore l'époque à laquelle il a vécu plus incertaine. Il n'est pas probable qu'il ait gravé une pierre si commune dans le temps florissant de l'Empire romain. On connoît trois ouvrages de lui sur jaspe rouge. ATHÉNION, auteur d'un beau camée qui représente Jupiter foudroyant les Titans ; HYLLUS, auteur d'un beau taureau dionysiaque, qui est au Cabinet des antiques, d'un Hercule jeune, d'une tête de femme avec un diadême, et d'une tête de vieillard avec un diadême et une longue barbe. La conformité de son taureau avec celui des médailles autonomes de Sybaris, peut le faire regarder comme ayant vécu avant le siècle d'Auguste. ONÉSAS ; les ouvrages qu'on possède de lui sont une Léda, une Muse, et un Hercule couronné d'olivier. ONÉSIMOS a gravé une belle tête de Minerve, figurée dans mes *Monumens inédits*. PHILÉMON a gravé un Thésée ayant assommé le Minotaure, et considérant le corps de son ennemi étendu à l'entrée du labyrinthe. MIDIUS, auteur d'une belle pierre malheureusement fragmentée du Cabinet des antiques, qui représente le combat d'un griffon et d'un serpent. MITH, peut-être MITHRANE ou MITHRIDATE, est l'auteur d'une tête de cheval jusqu'au poitrail. Le nom doit être celui du graveur ; car dire que c'est le portrait du cheval de Mithridate, et que cette

pierre a appartenu à sa célèbre Dactyliothèque, est une supposition trop forte. PAMPHILE; son nom est sur une améthyste du Muséum national, qui représente Achille jouant de la lyre. Il a répété le même sujet. Il y a eu un excellent sculpteur, disciple de Praxitèle, qui se nommoit Pamphile; on a conjecturé qu'il avoit gravé cette améthyste, mais cette conjecture est trop légère pour ne pas placer Pamphile parmi les incertains. AXÉOCHUS a gravé un Faune nu jouant de la lyre près d'un enfant monté sur une base, et qui tient un thyrse. Entre eux deux est un croissant. DIPHILUS; un vase avec deux masques au-dessus de l'anse. On trouve ici une particularité, c'est un mot grec écrit en caractères latins, tandis que les noms des artistes romains sont le plus souvent écrits en caractères grecs; cela peut faire douter de l'authenticité de l'inscription. MYRTON; une Léda. NICOMAQUE; un Faune assis sur une peau de tigre. On voit la même figure sur une médaille de la famille Pétronia; c'est probablement la copie d'une statue antique. Stosch a lu NICONAS. PERGAME; une jeune Bacchante. PLOTARQUE; l'Amour porté sur un lion, et jouant de la lyre. Sa manière peut faire présumer qu'il étoit antérieur à Auguste. SCYLAX; une tête d'aigle, un Hercule musagète, c'est-à-dire, conducteur des Muses. SÉLEUCUS; une tête de Silène. SOSTHÈNES; une belle Méduse. Stosch et Bracci ont mal lu SOSOCLÈS. SOSTRATE; une Victoire dans un bige; un Cupidon qui dompte deux lionnes attachées à un char. SOTRATE; Méléagre présentant à Atalante la tête du sanglier de Calydon. TEUCER; Iole et Hercule. Son style peut le faire placer avant le siècle d'Auguste. APELLE; un masque scénique. Bracci a mal lu APSALUS. CARPUS; Bacchus et Ariane, Hercule et Iole. EUPLUS; un Amour porté sur un dauphin qu'il conduit avec un frein. Le mot *Euplus* ne signifie peut-être, au lieu du nom du graveur, qu'*heureuse navigation*. EUTHUS; un Silène assis au milieu de petits Amours qui jouent de la lyre et de la double flûte.

Tels sont les principaux graveurs grecs au temps où ils ont cultivé cet art dans leur patrie, et après leur établissement à Rome. Il ne faut pas croire que tous les ouvrages grecs soient parfaits. Quoique les talens fussent communs dans la Grèce, il ne suffisoit pas d'être Grec pour avoir du talent; nous avons même plusieurs ouvrages grecs très-médiocres. Chacun avoit d'ailleurs un talent particulier; celui-là rendoit mieux les draperies, cet autre le nu; l'un excelloit par l'expression, l'autre par la grace; mais les ouvrages des grands artistes grecs ont, quoique dans des genres différens, un caractère national qui se reconnoît en s'exerçant le jugement, et qui se sent mieux qu'il ne se peut définir. Souvent ils gravoient très-profondément, d'autres fois ils donnoient à leurs figures un très-léger relief; ce genre est d'une extrême difficulté, et sa parfaite exécution fait un des grands mérites de Dioscorides. En général, les Grecs s'adonnoient plus à la gravure en creux qu'à la gravure en relief. Ils ignoroient la perspective; ils y suppléoient cependant par le plus ou le moins de profondeur qu'ils donnoient aux différentes parties. Ils ne multiplioient pas les figures; ils ne les accumuloient pas dans un petit espace. Ils étoient habiles dans la représentation des animaux. Ils préféroient de représenter le nu, et les belles gravures faites dans la Grèce sont rarement drapées; mais les figures faites à Rome ont plus ordinairement de longues draperies; il en faut excepter celles de Dioscorides, qui n'a suivi que le goût de sa nation; toutes ses figures, à l'ex-

ception de son Mercure, sont nues.

Les pierres gravées par les Romains sont très-loin en général d'avoir le mérite de celles des Grecs; les règles du dessin ne sont pas violées, mais il n'est pas élégant; on n'y sent ni élévation ni génie. Le goût des pierres gravées passa à Rome avec celui des autres monumens de l'art; il se soutint jusqu'à Septime-Sévère, commença ensuite à décliner entièrement; on trouve assez de têtes d'Antonin Pie, de Marc-Aurèle, de Lucius Vérus; mais celles de Gordien, de Maximin, de Philippe sont très-rares. Lippert cite cependant une assez bonne tête de Valérius Probus, et une de Constantin le jeune.

La liste des *graveurs romains* n'est pas considérable. AQUILAS; Vénus au bain; l'Amour lui présente un miroir. FÉLIX; l'enlèvement du Palladium. Il étoit probablement affranchi de Calpurnius-Severus. QUINTILLUS; un Neptune sur une aigue-marine. RUFUS; une figure de Ptolémée VIII. L'Aurore conduisant un quadrige, et tenant un flambeau dans la main droite. Le même sujet se voit sur une médaille de la famille Plautia, avec un masque au revers, en mémoire de Plautus Rufus, qui avoit ramené à Rome les joueurs de flûte retirés à Tibur. On cite un grand nombre de pierres avec des noms romains; mais ces noms sont plus probablement ceux des propriétaires que des graveurs.

Quoiqu'on ait avancé que l'auteur du portrait de Marc-Aurèle est le dernier qui ait mis son nom à ses ouvrages, d'après le travail, la forme des lettres, l'orthographe, ceux qui ont écrit leurs noms sur les pierres suivantes ont probablement vécu dans le *Bas-Empire*. CHÆREMON a gravé une tête de Faune. PHOCAS, un Pancratiaste avec un vaisseau dans l'éloignement. NICÉPHORE, un Mercure, qui se trouve dans le cabinet de l'électeur de Hesse-Cassel. Un des ouvrages remarquables de ce temps est la pierre appelée le *saphir de Constance;* elle appartenoit autrefois au Muséum de France; elle est aujourd'hui dans la collection du marquis Fulci-Rimiccini à Florence; elle représente l'empereur Constance attaquant un sanglier auprès de Cæsarée de Cappadoce.

Dans ce temps de barbarie, appelé le *moyen âge*, tous les arts furent anéantis; cependant celui de graver les pierres fines s'est conservé plus long-temps. Plusieurs ouvrages grecs de cette période nous sont parvenus; ils représentent divers sujets de l'ancien et du nouveau Testament, avec de longues inscriptions grecques; telle est la sardonyx publiée par Gori, au frontispice de son Trésor des Dyptiques. Plusieurs pierres de ce temps se distinguent par la grandeur des onyx. On trouve sur-tout en Orient, à Constantinople, des gravures, même près du temps de la plus grande barbarie : on doit cet avantage à la fabrication des monnoies, qui ne sauroit se passer de graveurs pour la confection des coins. Mais l'Occident avoit vu disparoître de bonne heure jusqu'aux moindres traces de cet art. La religion chrétienne s'étant répandue en Europe, on ne recherchoit plus les anciennes pierres gravées, comme offrant les objets du culte; on ne les employoit que pour cacheter. Pépin scelloit avec un Bacchus indien. Charlemagne avec un Sérapis. Bientôt on ne cacheta plus avec des pierres gravées; on n'en porta plus en bague; elles disparurent; elles furent dispersées, ensevelies; on en ornoit les châsses dans les églises, et c'est ainsi que des pierres antiques très-précieuses nous ont été conservées. Les gravures de ce temps n'offrent guère que des sujets pieux, des images de Jésus-Christ et de la Vierge, ou simplement leurs monogrammes. Souvent on y voit un pe-

tit poisson appelé en grec *ichthys*, mot dont les lettres décomposées deviennent les initiales de ces mots *Jésous Christos Theou hyios*, Jésus-Christ fils de Dieu ; souvent on y voit le bon Pasteur et des sujets de l'ancien et du nouveau Testament.

Les pierres gravées les plus célèbres sont, parmi les intailles, d'abord celles, avec le nom des graveurs, dont il a été question ; l'*Io*, le *Démosthènes*, le *Persée* et le *Mercure* de Dioscorides, le *Taureau* d'Hyllus, l'*Hercule* de Cneius, la *Méduse* de Solon, la *Julie* d'Evodus, etc., etc. Une des plus célèbres, parmi celles qui n'ont pas le nom du graveur, c'est le *cachet de Michel-Ange ;* on appelle ainsi une cornaline du cabinet national qui représente une vendange ; elle a déjà été le sujet de plusieurs dissertations ; elle est nommée le cachet de Michel-Ange, parce qu'elle a appartenu à ce célèbre artiste ; elle a été gravée un grand nombre de fois ; il en existe beaucoup d'empreintes et de copies. MAUTOUR y voit des sacrifices en mémoire de la naissance de Bacchus ; selon TOURNEMINE, c'est Alexandre sous la figure de Bacchus, et le tout a rapport à la conquête de l'Inde ; selon BAUDELOT, c'est la fête des Puanepsies, établie à Athènes par Thésée. MARIETTE n'y voit qu'une vendange ; mais le petit pêcheur de l'exergue indique, selon lui, le nom du graveur Allion ; selon M. ROSMAN, c'est l'éducation et la naissance d'Alexandre. M. THIERHEIM y voit la grande fête des Panathénées ; mais M. DE MURR conteste l'antiquité de la pierre, et, selon lui, elle est de MARIA DI PESCIA, célèbre graveur, ami de Michel-Ange, qui s'est désigné lui-même par le petit pêcheur. Parmi les autres intailles, on distingue un *Hercule jeune*, du cabinet national. *Hercule voilé*, comme une jeune Lydienne, du cabinet d'Orléans ; *cinq des chefs devant Thèbes*, etc., etc. Parmi les pierres en relief, on remarque principalement la *sardonyx de Tibère*, qui étoit autrefois à la Sainte-Chapelle, à laquelle elle avoit été donnée par Charles V, ce qui l'a soustraite au pillage du trésor des rois sous Charles VI. Elle a été apportée en France par Baudouin, comte de Flandres ; c'est la plus grande sardonyx connue. Elle représente sur la ligne du haut l'apothéose d'Auguste et tous les princes de la maison de Tibère mis au nombre des dieux ; sur le rang du milieu, on voit Germanicus rendant compte à Tibère de son expédition en Germanie ; son épouse Agrippine et son fils Caligula sont près de lui ; plus bas, au rang inférieur, on voit les nations vaincues : tel est le précis des explications données par TRISTAN, LEROI, ALBERT RUBENS, fils du grand peintre de ce nom, PEIRESC, MONTFAUCON, MORAND, etc. qui tous varient dans les détails. On conserve, dans le Muséum de Vienne, une pierre également belle, quoique moins grande ; il n'y a que deux rangées de figures ; mais le travail en est plus fini, et elle n'est pas fragmentée ; elle étoit autrefois à l'abbaye de Poissy, d'où elle a été emportée pendant les guerres civiles. Elle représente l'*apothéose d'Auguste* avec son épouse Livie sous la figure de Rome, et accompagné de sa famille. Derrière lui sont Neptune et Cybèle, symboles de sa puissance sur la terre et sur la mer. On voit dans ce Muséum d'autres camées très-précieux, représentant *Rome et Auguste*, un *aigle impérial*, *Claude et sa famille*, *Ptolémée et Arsinoé*. On remarque à présent dans le Musée national des antiques, un camée représentant *Jupiter Ægiochus* ou Porte-Ægide, trouvé à Ephèse il y a peu d'années, et donné par M. Zulian à la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, d'où il a été

apporté à Paris. Ce beau camée mérite d'être considéré comme un des chefs-d'œuvre de l'art et comme un des monumens les plus importans par la rareté du sujet et la beauté de l'exécution. Il a été l'objet d'une savante dissertation de M. VISCONTI. Il faut encore citer parmi les grands camées l'*apothéose de Germanicus*, du Muséum national; *Agrippine et Germanicus* sous les traits de Cérès et de Triptolème. *Ulysse*, du même Muséum, sur une cornaline que j'ai publiée ; différens portraits de Tibère, Claude, Marc-Aurèle, Faustine, Hadrien, Antinoüs, conservés dans le même Cabinet. Le fameux camée du Muséum Odescalchi, actuellement à madame Bonaparte. LACHAUSSE et GALÉOTTI y voient un Alexandre avec sa mère Olympias ; M. VISCONTI y voit plutôt Ptolémée Evergètes et son épouse Bérénice. Ce camée est remarquable par le travail et son volume ; mais il est formé de la réunion de plusieurs pierres, et c'est pour cacher les jointures que l'artiste a donné un collier à chacune de ses figures. Il faut encore citer le grand camée du cardinal Carpegna, représentant *Bacchus et Ariane* dans un char traîné par des centaures.

Outre ces grands camées, qui ressemblent à des tableaux, on conserve dans quelques cabinets des *coupes* très-remarquables; ces coupes de pierres précieuses étoient appelées *gemmæ potoriæ*. Ces coupes sont ordinairement de sardonyx; les plus célèbres sont la *superbe coupe qui a été donnée à Saint-Denis par Charles III*, et qui se trouve aujourd'hui au cabinet des antiques. Elle représente les objets consacrés aux mystères de Cérès et de Bacchus ; elle a été décrite et figurée par TRISTAN, FÉLIBIEN et MONTFAUCON. Le *vase de Brunswick* de 6 pouces de hauteur ; il appartenoit à la famille Gonzaga, et fut volé en 1630, dans le sac de Mantoue, par un soldat qui le vendit au duc de Brunswick pour 100 ducats ; c'est de-là que lui sont venus les noms de vase de Brunswick et de vase de Mantoue ; il représente l'histoire de Cérès cherchant Proserpine et celle de Triptolème. EGGELING en a publié la description. Le roi de Naples a également une très-belle coupe. M. BIANCHINI y voyoit Alexandre montant au ciel et son frère Aridée; MAFFEI y trouve Ptolémée Aulètes et sa famille; MARIETTE, un tableau des honneurs rendus à Cléopâtre ; BARTHÉLEMY, Cérès et Triptolème ; *Vincent-Marie* SANTOLI, Octave et Romulus ; M. VISCONTI, Isis, Horus, le Nil et les Nymphes ses filles : cette dernière opinion est la plus probable. M. DE VELTHEIM regarde cette coupe comme la soucoupe du vase de Brunswick. M. Boettiger paroît porté à adopter cette opinion. Cependant il ne me semble pas naturel qu'une pareille soucoupe eût été ornée de reliefs que le vase posé dessus auroit endommagés : d'ailleurs, le style est un peu différent, et le sujet appartient à la mythologie ægyptienne, tandis que celui du vase de Brunswick appartient à la mythologie des Grecs. M. BOSSI affirme que ce vase qui, il est vrai, est plus remarquable sous le rapport de la mythologie que sous celui de l'art, a été reconnu comme une pâte antique ; mais il ne dit pas quel est l'auteur de cette découverte, ni sur quelle expérience elle est fondée. (*Voy.* PATES ANTIQUES et SARDONYX.) Le vase gravé le plus célèbre est celui qui a passé de la collection des Barberins dans celle du duc de Portland, d'où il est appelé *vase Barberini* ou *vase de Portland* : il est composé d'un verre de deux couleurs ; la première couche est couleur d'améthyste, elle en fait le fond ; la couche blanche supérieure forme le bas-relief exécuté au touret, et d'un

fini parfait. Il offre plusieurs figures. Ce vase a été expliqué jusqu'ici avec peu de succès ; il a été gravé par LACHAUSSE, BARTOLI, MONTFAUCON, FOGGINI, PIRANÈSE, D'HANCARVILLE et KING. WEDGWOOD a donné un mémoire sur le procédé avec lequel ce vase a été fabriqué ; il l'a imité, mais imparfaitement. Le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale possède un précieux fragment antique représentant *Persée qui délivre Andromède ;* il devoit appartenir à un vase semblable à celui-ci. *Voy.* VERRE.

Tous les arts entraînés par la chute de l'Empire romain se relevèrent après la prise de Constantinople ; l'art de la glyptique dut sur-tout à cet événement sa *restauration ;* il s'étoit conservé dans l'Orient, et les graveurs grecs se réfugièrent en Italie. Quoique la glyptique fût plus cultivée dans l'Orient, elle n'avoit pas été cependant absolument anéantie en Occident ; mais le goût avoit totalement disparu. On a des gravures faites en Occident dans le quinzième siècle ; mais cet art a été restauré quand les Médicis encouragèrent les artistes venus de l'Orient, et ceux nés dans l'Italie. Le goût qu'ils témoignèrent pour les pierres gravées devint dominant parmi les gens riches ; toutes les parures, tous les vases en étoient ornés. Comme le relief ajoute à cette espèce d'ornement, on fit alors plus de camées que d'intailles. Pour connoître l'histoire des graveurs modernes, on peut lire VASARI, MARIETTE et GIULIANELLI.

En Italie, un des premiers graveurs du *quinzième siècle*, parmi ceux qu'on doit regarder comme les restaurateurs de l'art, se nommoit JEAN, et la réputation qu'il s'étoit faite pour les intailles, le fit surnommer JEAN DES CORNALINES ; il a gravé le portrait de Savonarole. DOMINIQUE fut appelé DOMINIQUE DES CAMÉES, parce qu'il excelloit dans la gravure en relief. Il a gravé le portrait de Ludovic Sforce. MICHELINO, MARCO DE BENEDETTI, MARCO, ATTIO, MORETTI, FRANCESCO FRANCIA, LEONARDO DE MILAN, et SÉVÈRE DE RAVENNES s'acquirent aussi beaucoup de réputation. TAGLIACARNE se nommoit probablement ainsi, à cause de son habileté à graver les cornalines. FOPPA, orfèvre de Milan, étoit surnommé CARADOSSO, parce qu'il étoit bossu.

La liste des graveurs italiens du *seizième siècle* est beaucoup plus nombreuse ; c'est l'époque la plus florissante de cet art chez les modernes, et ce siècle a produit des artistes dignes des maîtres anciens qu'ils prenoient pour modèles ; les principaux sont : PIERRE-MARIE DI PESCIA en Toscane, admirateur passionné des anciens, et leur fidèle imitateur ; c'est celui à qui M. de Murr attribue la gravure du célèbre *cachet de Michel-Ange*. JEAN BERNARDI et CASTEL BOLOGNÈSE ; ce dernier a beaucoup gravé de vases de cristal, et de pierres, pour le cardinal Farnèse ; il est mort en 1557. Il est auteur d'une belle gravure représentant *Titye à qui un vautour ronge le foie*, exécutée d'après un dessin de Michel-Ange, pour le cardinal Hippolyte de Médicis. J'ai vu chez M. Collot un magnifique camée venant du *Museum Christianum*, qui représente *la tête de S. Jean décolée* et mise dans un plat ; c'est un superbe ouvrage de ce grand artiste. MATTEO DEL NASSARO, né à Veronne, suivit François I en France, et y répandit le goût de la gravure. Le Muséum Napoléon et le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque possèdent plusieurs de ses ouvrages; il y en a un qui représente une bataille, et sur une enseigne on lit : O. P. N. S., *opus Nassarii scalptoris ;* il mourut en 1547. JEAN-JACQUES CARAGLIO, de Vérone, graveur d'estampes,

de pierres fines et de médailles. VALERIO VICENTINO, que d'autres nomment VALERIO BELLI. Mariette a publié son portrait dans son Traité, page 46; c'est un des plus laborieux et des plus grands artistes de ce genre; il a gravé beaucoup de sujets tirés de l'histoire romaine; il mourut en 1546. MICHELINO. ALESSANDRO CESARI, surnommé IL GRECO, à cause de son application à imiter le style des grands maîtres grecs. Il a gravé un beau portrait de Henri II, roi de France. JACQUES DE TREZZO, à qui on attribue la première gravure en diamant; le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale possède de lui les portraits de Philippe II et de don Carlos sur une topaze du Brésil; il est mort en 1587. CLÉMENT DE BIRAGUE; on lui attribue aussi la gravure sur diamant. ANNIBAL FONTANA, auteur de plusieurs ouvrages sur cristal. PHILIPPE SANTA CROCE, dit PIPPO, simple berger, qui gravoit sur des noyaux de prune et de cerise des reliefs très-délicats. Philippe Doria le rencontra dans le duché d'Urbin, le fit instruire, et l'établit à Gènes. ANTOINE DORDONI, mort à Rome en 1584. FLAMINIUS NATALIS, en 1596.

L'art de la gravure, qui avoit été si florissant dans le seizième siècle, déchut beaucoup dans le *dix-septième*: il fut même si peu cultivé, que plusieurs procédés, plusieurs pratiques de l'art se perdirent, et il fallut que les célèbres artistes du dix-huitième en inventassent de nouveaux. Le graveur le plus distingué du dix-septième siècle est ANDRÉ, surnommé IL BORGOGNONE; il travailloit vers 1670. Les autres sont ADONI TADDEO, CASTRUCCI, *Antoine* MOCHI, *Juliano* PERICIOLI, et quelques autres. On doit principalement la conservation de l'art dans ce siècle à Ferdinand II, qui continua les traitemens faits aux artistes qui travailloient dans la galerie de Florence, et leur en assigna même de nouveaux.

Le *dix-huitième siècle* a vu paroître en Italie des artistes dignes de placer leur nom à côté de ceux des Pyrgotèles, Solon, Aulus et Dioscorides. La plupart ont travaillé à Florence. FLAVIANO SIRLETI, mort en 1737, a copié plusieurs ouvrages grecs; il excelloit à imiter les lettres antiques; on cite encore les COSTANZI, JEAN, THOMAS et CHARLES son fils; DOMINIQUE LANDI; FRANÇOIS GHINGHI; JÉRÔME ROSSI; ETIENNE PASSALIA; FRANÇOIS BORGHIGHIANI; FÉLIX BERNABÉ; les TORRICCELLI; LORENZO MASINI. *Jean* PICHLER, un des plus grands artistes modernes, né dans le Tyrol d'Antoine Pichler, graveur qui mérite aussi quelque réputation. Quoique Jean Pichler fût né sujet de l'empereur, il doit être compté parmi les artistes italiens, parce que c'est en Italie qu'il a pris le goût et les leçons de son art, et qu'il a exécuté ses chefs-d'œuvre; il a fait un très-grand nombre de gravures, dont plusieurs égalent l'antique. M. ROSSI a écrit sa vie; elle a été traduite en français. Ceux qui exercent à présent à Rome la gravure avec le plus de succès sont MM. SANTARELLI, MASSINI et CAPPERONI. A Naples, M. REGA, artiste, dont quelques gravures égalent l'antique. Il y a aussi dans cette ville une artiste romaine, célèbre en ce genre; la signora TALANI.

Les Allemands ont obtenu, après les Italiens, le premier rang dans la gravure en pierres fines. Le plus ancien artiste connu est DANIEL ENGELHAARD, de Nuremberg, mort en 1552; il ne gravoit que des armoiries pour des cachets. LUCAS KILIAN a été surnommé le PYRGOTÈLES ALLEMAND; on ne connoît cependant de lui que des cachets sur des pierres dures. GEORGE HOEFFLER, mort en 1630. EVRARD

DORSCH, mort en 1712. CHRISTOPHE DORSCH, mort en 1732, artiste très-laborieux. PHILIPPE-CHRISTOPHE BECKER, mort en 1743. MARC TUSCHER, célèbre graveur d'estampes ; mais il n'a pas été loin dans la gravure en pierres fines. ANTOINE PICHLER, né à Brixen dans le Tyrol, père du célèbre Jean Pichler. LAURENT NATTER, un des plus célèbres praticiens et des plus grands théoriciens ; il a fait un grand nombre de gravures admirables, et il est l'auteur de l'excellent ouvrage intitulé : *Traité de la méthode antique de graver en pierres fines*. Il est mort en 1763. HUBNER, à Dresde. LEBTER, KRAFFT, de Dantzig. AARON WOLF, Juif de la Marck de Brandebourg, établi à Livourne, a gravé une Léda qui a rendu son nom célèbre.

Les bons graveurs anglais n'ont pas été très-nombreux; on cite principalement, THOMAS SIMON, qui a gravé le portrait de Cromwell. CHARLES CHRISTIAN REISEN, auteur d'un portrait de Charles II ; il est mort en 1725. BROWN, qui a gravé beaucoup de Cupidons. MARCHANT, dont on a de bons ouvrages.

La gravure, rétablie en Italie dans le quinzième siècle, y fleurit dans le seizième, déclina dans le dix-septième, et refleurit dans le dix-huitième. Ce fut MATTEO DEL NASSARO qui en apporta le goût en *France*, quand il y vint à la suite de François I. Le premier graveur français qui se soit illustré dans la glyptique, a été COLDORÉ, qui a vécu dans le seizième siècle jusqu'à Louis XIII ; il a gravé plusieurs portraits qui existent dans la collection nationale ; Mariette pense que c'est le même qui a été connu depuis sous le nom de JULIEN DE FONTENAY. MAURICE, Milanais, qui gravoit à Rouen, mort en 1732 à 80 ans. FRANÇOIS-JULIEN BARRIER, mort en 1746. LOUIS SIRIÈS, qui travailloit dans la galerie de Florence ; son mérite consistoit à renfermer le plus grand nombre de figures dans le plus petit espace. Giulianelli en fait un grand éloge ; ses gravures n'étoient, selon Natter, que des égratignures. Siriès ayant travaillé en Italie pourroit être placé, comme Jean Pichler, parmi les artistes de ce pays. JACQUES GUAY, de Marseille, a pratiqué la gravure en pierres fines avec succès ; le cabinet des Antiques possède une suite d'ouvrages qu'il avoit faits pour Louis XV. Nous avons à Paris un artiste très-habile, M. JEUFFROY, membre de l'Institut national.

Les Allemands cultivent encore l'art de la glyptique ; ils font surtout des armoiries sur des pierres dures. L'Angleterre possède quelques artistes qui ont du mérite en ce genre ; mais c'est toujours en Italie que la glyptique est le plus et le mieux cultivée.

Les collections de pierres gravées s'appellent DACTYLIOTHÈQUES. (*V.* ce mot.) Les collections d'EMPREINTES (*Voy.* ce mot) sont extrêmement agréables et de la plus grande utilité pour l'étude de l'histoire, celle des arts et de toutes les parties de l'antiquité. Les cabinets doivent en posséder pour suppléer aux pierres gravées dont ils ne peuvent pas faire l'acquisition.

On a publié beaucoup d'ouvrages somptueux qui contiennent la représentation d'un grand nombre de pierres gravées. Les auteurs ont eu pour objet de rassembler toutes celles sur un même sujet, ou celles conservées dans un même cabinet. Les premiers ont voulu expliquer quelques points de l'antiquité. Tels sont les ouvrages de CHIFLET, sur les *abraxas ;* de GORI, sur les *pierres astrifères ;* de FICORONI, sur les *pierres qui portent des inscriptions*, etc. etc. Les autres auteurs sont, à proprement parler, des

Muséographes. Leurs principaux ouvrages sont: les *Pierres gravées*, de GORI, de BOSSI; le *Museum Florentinum*, de GORI; la *Galerie de Florence*, par WICAR et MONGEZ; le *Muséum d'Odescalchi*; la *Description des pierres en creux du Cabinet du Roi*, par MARIETTE; celle *des pierres du Duc d'Orléans*, par LEBLOND et LACHAUX; celle *du Cabinet de Vienne*, par ECKHEL; du *Cabinet de Gravelle*, *de Crassier*, *de Stosch*; celle *du Cabinet du Duc de Malborough*, etc. etc. etc. On en trouve aussi dans les différentes collections d'antiques; telles que le *Recueil de* CAYLUS, l'*Antiquité expliquée* de MONTFAUCON; le *Museum Romanum*, *mes Monumens inédits*, etc. etc.

On suit dans la classification des pierres gravées ou des empreintes, les divisions de l'histoire, en réunissant d'abord les sujets de la fable, ceux de l'histoire héroïque, et enfin ceux de l'histoire grecque et romaine. On termine par les portraits et les mélanges. On peut encore ranger les empreintes relativement à l'histoire de l'art; réunir ensemble celles qui ont des noms de graveurs; enfin, former des collections spéciales relatives aux objets de ses études.

On appelle CABOCHONS les pierres convexes; SCARABÉES, les pierres ovales, qui ont servi de base aux figures de cet insecte; GRYLLI, les têtes très-laides, du nom d'un Athénien connu par sa laideur; CONJUGÉES, les têtes représentées sur le même profil; AFFRONTÉES, celles qui se regardent; OPPOSÉES, celles qui ne se regardent pas; SYMPLEGMATA, CAPRICES, CHIMÈRES, les têtes groupées d'une manière bizarre, comme la tête de Méléagre avec une hure de sanglier, celle d'une vieille femme avec celle d'un jeune homme. *Voy.* ces mots.

La distinction des pierres gravées antiques d'avec les modernes, est d'une très-grande difficulté; elle exige beaucoup de précaution. Les meilleurs connoisseurs sont exposés à se tromper, et il est impossible d'établir des caractères absolument certains: cependant il en est qui peuvent éclairer dans cette recherche. La connoissance de la nature des pierres peut donner un caractère certain dans quelques circonstances. Si une gravure est faite sur une pierre qui vienne d'un autre lieu que de ceux d'où les anciens les tiroient, comme sur un rubis de Bohême, sur une topaze du Brésil, sur un schorl de Derbyshire, etc. elle ne peut être antique. Un travail très-fini est un bon indice d'antiquité, parce que les artistes anciens prodiguoient beaucoup de temps et de soins pour donner à leurs ouvrages le plus de perfection possible. Le fond de la gravure, bien poli et bien pur, annonce aussi un travail ancien; les pierres modernes ne présentent pas cette qualité, parce que les artistes modernes ne sont pas assez bien payés pour polir leur ouvrage. Les anciens savoient aussi graver presqu'à plat, en donnant à leur ouvrage très-peu de profondeur, ainsi qu'on en peut juger par le Diomède de Dioscorides et d'autres ouvrages: les modernes sont bien loin d'atteindre en cela les anciens. Des incorrections, des fautes même dans le dessin, peuvent faire présumer qu'une pierre est ancienne plutôt que moderne. Les anciens ignoroient la perspective; ils savoient cependant produire, par l'effet du relief, une espèce de distribution de lumière et d'ombre: du reste, tout leur art se bornoit à graver plus profondément dans l'exécution des sujets la figure principale, afin qu'elle sortît davantage dans les reliefs. Ainsi, une pierre où il y a un ciel, où on observe une perspective, des morceaux d'architecture dans l'éloigne-

ment, ne sauroit être antique. Les camées peuvent en général être plus suspectés que les intailles, parce qu'il y en a plus de modernes que d'antiques. L'âge des pierres gravées qui n'offrent que des têtes est très-difficile à déterminer. Les sujets mythologiques, inconnus et difficiles à deviner, parlent en général en faveur de l'antiquité d'une pierre. Les anciens graveurs ne représentoient point des sujets de leur temps. Les graveurs étrusques et grecs choisissoient des sujets pris dans les temps héroïques; les graveurs grecs transportés à Rome, traitoient des sujets grecs : une pierre dont le sujet est tiré de l'histoire romaine sans aucune allégorie, prise de la fable, est ordinairement moderne. Un anachronisme, une faute de costume dans le sujet représenté, une lettre différemment conformée, une faute d'orthographe dans l'inscription, sont des indices certains de supposition. Beaucoup de pierres portent, comme nous l'avons vu, le nom d'artistes grecs, et ne sont pas pour cela antiques. On a prétendu que la cire s'attachoit plus aisément aux pierres modernes qu'aux antiques : cela est quelquefois vrai, parce que les pierres antiques ont un fond plus poli; mais si les pierres modernes sont aussi bien polies, la cire ne s'y attache pas davantage.

Pour bien expliquer les pierres gravées, il faut d'abord avoir quelques idées de lithologie, afin de déterminer exactement la nature de la pierre. Il faut avoir une connoissance suffisante de la mythologie et de l'histoire, et surtout des auteurs classiques, pour déterminer promptement le sujet qu'elles représentent; connoître assez l'histoire de l'art en général, pour déterminer si le style est ægyptien, étrusque ou grec, et, s'il se peut, les époques de ces différens styles. Les savans sont souvent peu touchés des beautés de l'art dans les pierres gravées, et ne cherchent qu'à faire parade de leur érudition. Les artistes, au contraire, n'y admirent souvent que le travail, sans chercher ce qu'elles ont d'intéressant pour l'intelligence de la fable et de l'histoire. Le mieux est de tâcher d'unir, dans les explications, les détails relatifs à l'art, et ceux qui tiennent à l'histoire. On peut prendre pour modèle la *Description des pierres gravées de* Stosch, par Winckelmann, et celle du *cabinet de Vienne*, par Eckhel.

Glyptognosie; l'art de distinguer et de juger les pierres gravées. *Voy.* Glyptique.

Glyptographie; mot qui veut dire description des pierres gravées. *Voy.* Glyptique.

Gobelins. *Voy.* Tapisseries.

Gobetage. *Voy.* Enduit.

Godets, petits vaisseaux sans anses, dont les peintres se servent pour mettre l'huile et les couleurs. Ces godets sont ordinairement d'ivoire pour les peintres en miniature, et de porcelaine ou de terre blanche d'Angleterre, en forme de petites soucoupes, pour le lavis des plans d'architecture civile, militaire et navale.

Godrons; on appelle ainsi des ornemens, en forme d'amandes, taillés sur une moulure en demi-cœur : il y en a de creusés comme le dedans d'un noyau, et de fleuronnés de plusieurs sortes. Cet ornement sur les monumens antiques est tantôt simple, tantôt renfermé dans un filet, ces godrons sont souvent séparés par une feuille ou par un dard.

Gomma. *Voy.* Glutine, Gouache et Détrempe.

Gongom (le) est un instrument assez commun sur toutes les côtes d'Afrique, mais particulièrement chez les Hottentots. On en distingue de deux sortes; le grand et le petit. C'est un arc de fer ou de bois d'olivier tendu d'une corde de boyau

ou de nerf de mouton séché au soleil. A l'extrémité de l'arc, on attache d'un côté le tuyau d'une plume fendue, en faisant passer la corde dans la fente. Le joueur tient cette plume dans la bouche lorsqu'il manie l'instrument, et les différens tons du *gongom* viennent du plus ou moins de force de son souffle.

Gorge ; espèce de moulure qui représente dans son profil un talon renversé, elle est plus large et plus arrondie vers la partie inférieure.

Gorge. *Voy.* Sein.

Gorgerin; la partie la plus étroite du chapiteau dorique qui est entre l'astragale du haut du fût de la colonne et les annelets.

Gorgoneia; c'est proprement le nom qu'on donnoit, chez les anciens, à certains masques faits exprès pour inspirer l'effroi, et ne représenter que des figures horribles, telles que les furies et les *gorgones*, d'où leur vient cette dénomination.

Gorgones. Les têtes de Gorgone ou de Méduse s'emploient fréquemment dans les monumens des arts, c'étoit dans l'antiquité une espèce d'amulette pour repousser les enchantemens ; aujourd'hui ce n'est qu'un simple ornement que l'on place principalement dans les médaillons. Sur l'origine et l'histoire des Gorgones, *voy.* le *Dictionnaire Mytholog.* à ce mot.

Gothique (*V.* Architecture gothique). M. Durand, dans son *Parallèle de l'architecture*, a réuni sur la huitième planche quelques-uns des principaux édifices gothiques, et sur la quatre-vingt-deuxième il a donné encore quelques détails de cette architecture.

Gothique fleuri ; c'est l'architecture *saracénique* ou *mauresque*, surchargée d'une multitude d'ornemens ; ce goût a pris naissance au milieu du quinzième siècle. *V.* Architecture gothique.

Gothiques (caractères) ; on appelle ainsi ceux dont on se servoit dans le moyen âge, et dont l'usage a été conservé par les Allemands et par quelques peuples du Nord. C'est une altération de la forme plus simple et plus agréable des caractères latins, que le mauvais goût a peu à peu surchargé d'ornemens. Ces caractères se trouvent souvent sur les anciens édifices, les sculptures, les tableaux ; enfin sur les divers monumens du moyen âge.

Gouache ; on disoit autrefois *gouazze* de l'italien *guazzo* ; c'est une espèce de peinture *en détrempe*. On y emploie de même des couleurs broyées et délayées dans de l'eau, que l'on charge plus ou moins d'une dissolution de gomme arabique, ou de toute autre. La gouache est très-propre à peindre le paysage d'après nature : on l'emploie pour les décorations de théâtre, pour celles des fêtes, pour des perspectives. Elle produit les mêmes effets, et éprouve les mêmes inconvéniens que la détrempe. *Voy.* ce mot.

Goulette ; petit canal taillé sur des tablettes de pierre ou de marbre, posées en pente qui, d'espace en espace, est interrompu par de petits bassins en coquille d'où sortent des bouillons d'eau. On en voyoit sur les murs de terrasse au pourtour du parterre du jardin du Luxembourg.

Gousse ; espèce de cosse de fève qui sert d'ornement dans le chapiteau ionique antique. Il y en a trois à chaque volute, qui partent d'une même tige.

Goustose ; mot formé de l'italien *gustoso*. Le goustose est l'opposé du sévère. Dans le sévère, tout est exprimé d'une manière précise ; dans le goustose, tout est indiqué d'une manière badine ; tout ce qui le compose doit paroître avoir été fait en se jouant. Une esquisse gagne beaucoup à être goustose. Le goustose

convient au paysage. Il est propre à traiter les animaux à longs poils, les broussailles, les herbages, les masures, les édifices ruinés, etc. La gravure à l'eau-forte doit être goustose.

Gout; ce terme en général ne présente à l'esprit qu'une facilité à voir d'un coup d'œil, et à saisir dans l'instant le point de beauté propre à chaque sujet. Le goût ne se définit point, parce qu'il est sentiment; il ne s'acquiert pas, parce qu'il est qualité; la nature le donne. Regardé comme faculté d'esprit et promptitude à bien juger, il se forme et s'affermit par la réflexion, l'étude et les comparaisons. Le goût dans les arts ne doit pas être différent de ce qu'il est dans les lettres; il change seulement d'objet et reste le même. Le goût est ce qui détermine le choix du peintre; et c'est par le choix qu'il fait qu'on connoît si son goût est bon ou mauvais. Ce choix décide du style de l'ouvrage. On donne le nom de bon goût à ce qui exprime ce que la nature offre de plus beau; il consiste donc à adopter le meilleur et le plus utile, et à rejeter le gratuit et le superflu, en ne conservant que l'essentiel de chaque chose. Le bon goût peut se trouver dans les genres inférieurs, lorsque les convenances y sont bien observées. Ce terme en peinture se prend quelquefois pour l'inclination particulière qu'un peintre témoigne pour certains sujets; c'est aussi une façon de faire, une habitude et un choix qui lui sont propres, soit dans l'invention, soit dans le dessin, soit dans le coloris. On distingue trois sortes de goûts en peinture, savoir: le *goût naturel*, c'est-à-dire, l'idée et le talent qu'un peintre acquiert en consultant seulement la nature sans avoir recours aux ouvrages des bons maîtres. Ce goût est bas ou élevé, suivant le choix qu'on fait des objets. Le *goût artificiel* ou d'*imitation*, est le goût qu'on se forme par la vue des tableaux d'autrui, c'est, en un mot, celui qu'un élève tient de l'éducation et des conseils de son maître ou de l'Imitation. (*Voy.* ce mot.) On appelle *goût national*, certaines beautés ou certains défauts qui se perpétuent dans les ouvrages des artistes d'un même pays. L'art de la peinture étant extrêmement difficile, il n'y a point encore eu d'artiste dont le goût ait été également parfait dans toutes les parties. *Raphaël* s'attacha à l'expression qu'il trouva dans la composition et le dessin; le *Correge* adopta le gracieux, qu'il découvrit dans certaines formes, mais surtout dans le clair-obscur; le goût du *Titien* lui fit préférer l'apparence de la vérité qu'il dut principalement à l'emploi des couleurs. Tous trois ont été de grands maîtres, parce qu'ils ont possédé au suprême degré une partie essentielle de l'art. Tous trois ont eu le même but, qui étoit de plaire et d'émouvoir; mais ils y sont parvenus par des routes différentes. Cependant comme l'idéal est la partie la plus sublime de l'art en général, on ne peut nier que les anciens Grecs ont surpassé tous les modernes, parce que le choix de leur goût renfermoit toute la perfection à laquelle l'homme peut atteindre. Le *goût particulier* de chaque peintre est précisément l'inclination qu'il témoigne pour certains sujets ou pour telle partie de l'art. On le nomme aussi *goût naturel*, parce qu'il est, en quelque sorte, inné, et indépendant de toute étude. Il y a une grande différence entre ce goût et ce qu'on appelle communément *manière*. (*Voy.* ce mot.) Le goût détermine le choix, mais la manière est une espèce de fiction ou d'imposture; ainsi on confond ces deux mots quand pour désigner la manière d'une école ou d'un artiste, on dit le *goût de telle école*, de *telle*

nation, de *tel maître*. Le *grand goût* suppose beaucoup de génie, d'art et de jugement. Il consiste à choisir les grandes et principales parties de l'homme et de toute la nature, et à rejeter ou cacher celles qui sont foibles et subordonnées, lorsqu'elles ne sont pas absolument nécessaires. Le *goût mesquin* s'occupe de toutes les petites parties; ce qui rend l'ouvrage minutieux et froid. Le *bon goût* est donc celui qui est également éloigné de tous les défauts, et le *mauvais goût* se trouve dans tous les extrêmes. Les plus grands maîtres sont ceux qui ont le mieux connu ce que la nature offre de meilleur et qui s'y sont entièrement appliqués. C'est un discernement, plus ou moins bon, dans le choix du sujet, dans l'emploi des moyens, qui caractérise le mérite de tous les artistes, depuis le temps des anciens Grecs jusqu'à nos jours. *Voy.* Æsthétique.

Parmi les nombreux ouvrages sur le goût en général, on peut citer celui que *Louis-Ant.* Muratori a publié sous le nom supposé de *Lamindo Pritanio*, et qui est intitulé : *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti;* Venise, 1708 et 1717. — Juan Sempre y Guarinos a publié en espagnol à Madrid un discours sur le goût actuel des Espagnols en littérature; il a aussi traité du goût dans le premier livre d'un autre de ses ouvrages, intitulé : *Della perfetta Poesia.* En tête de la traduction des Nuées et du Plutus d'Aristophane, Mad^e^ Dacier a placé une digression sur le goût, qu'elle définit *une harmonie, un accord de l'esprit et de la raison.* — Le troisième des Entretiens galans, traite aussi du *goût;* il y est appelé *une raison éclairée qui, d'intelligence avec le cœur, fait toujours un juste choix parmi les choses opposées ou semblables.* — *Lettres sur le bon goût, sur les moyens de le régler, et sur les différences du goût*, par l'abbé Bellegarde, dans ses *Lettres curieuses de Littérature et de Morale*, et dans les *Lettres choisies de MM. de l'Acad. Franç.;* Paris, 1708, in-12. — *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, par le Père Bouhours; Paris, 1684, in-4°, et 1771, in-12. — *Discours sur le bon goût*, par *Jean-François* du Tremblay; Paris, 1713, in-12. — *Réflexions générales sur le goût*, par Rollin, dans sa *Manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres;* selon lui, le goût est un discernement délicat, vif, net et précis de toute la beauté, la vérité, la justesse des pensées et des expressions qui entrent dans un discours. — *Essai historique et philosophique sur le goût*, par Cartaud de la Vilate; Paris, 1736 et 1751. — Batteux, dans le premier volume de son *Cours de Belles-Lettres.* — *Lettre* de J. B. de la Curne de Sainte-Palaye, à M. Bachaumont, *sur le bon goût dans les arts et dans les belles-lettres;* Paris, 1751. — L'article *Goût* dans l'Encyclopédie; il est de Voltaire. — *Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la Philosophie en matière de goût*, par d'Alembert, dans le quatrième volume de ses *Mélanges.* — *L'Art de sentir et de juger en matière de goût*, par l'abbé Seran de la Tour; Paris, 1762 : selon lui, le goût est la faculté de sentir le beau. — *Discours et Réflexions sur le goût*, par Formey; il se trouve avec ses *Essais sur le beau;* Amsterdam, 1764. — *Dissertation sur le goût*, par Le Cat, dans les nouveaux Mémoires de l'Académie de Berlin.

Parmi les ouvrages anglais, nous citerons : les *Essays and Treatises* de Hume, où il y a quelques articles qui sont consacrés à cet objet; ils sont intitulés : *Of the standard of taste;* et, *Of the delicacy of taste.* — *Letters concerning taste*, par

COOPER; London, 1753 et suiv. — *Essay on Taste*, by *Alex.* GERARD; Edinburgh, 1789. — *Clio, a Discourse on Taste;* London, 1766. — On trouvera dans les *Philosophicals Enquiries* de HARRIS, un traité intitulé : *On the Origin of our Ideas of the sublime and beautiful;* Lond. 1772. C'est une introduction qui traite principalement du goût; le second chapitre des *Leçons* de BLAIR traite également du *goût*. — *Laelius and Hortensia, or Thoughts on Taste and Genius;* Edinburgh, 1782. — *Of Taste, and its improvements*, dans les *Dissertat. moral and critic.* de BEATTIES; London, 1783. — *Essay on the Taste for the general beauties of nature*, et *Essay on a taste for the fine arts*, par *Th.* PERCIVAL, dans ses *moral and litterar Dissert.;* Lond. 1784. — La septième section des *Essays on the intellectual power af Man*, par REID, Edinburgh, 1785, traite aussi du goût. — *On the pleasure which the mind receives from the exercises of taste in particular*, par Ch. POLIER, et *An attempt to shew that a Taste for the beauties of nature and fine arts has no influence favorable to morals*, par *Sam.* HALL; ces deux traités se trouvent insérés au second volume des *Mem. of the litterar. and Philos. Society of Manchester;* London, 1785. — *An inquiry in to the principles of Taste, and the origin of our ideas of beauty;* London, 1790. — *Essays on the nature and principles of taste*, by Arch. ALISON; London, 1790.

En Allemagne, Thomasius a été le premier qui ait écrit sur le goût. Son Traité n'est cependant qu'une imitation du français. On a aussi : *Recherches sur le Goût, appliqué à l'Eloquence et à la Poésie*, par KŒNIG; dans *les Poésies de* CANITZ, Leipsick, 1727. — *De l'influence et de l'usage de l'imagination, sur le perfectionnement du bon Goût*, par J. J. BODMER; Francfort, 1727. — *Lettres sur la nature du goût poétique*, par J. J. BODMER; Zurich, 1736. — *Défense du goût sublime et moral dans les Belles-Lettres*, par WEGELIN; Lindau, 1762. — *De morum vi ad sensum pulchritudinis, quam artes sectantur; autore Chr. Gottl.* HEYNE; Gottingue, 1763. — *Traité sur l'influence des mœurs sur la langue et le bon goût*, par G. I. FINDEISEN; Berlin, 1768. — On trouvera, dans la *Révision de la Littérature Allemande*, un Traité sur *le goût de nos jours;* Manheim, 1776. — Le *Chapitre 19 de la Philosophie des Beaux-Arts*, par KŒNIG, traite principalement du goût. Dans le second volume de la *Théorie des Beaux-Arts*, par SCHOTT, on trouve un chapitre entier sur la nature du goût. — Le troisième volume de la *Critique de la faculté du jugement*, par I. KANT, traite presqu'entièrement du goût.

Quant à l'Histoire du goût, son état actuel et sa décadence, on pourra citer les ouvrages suivans : *Esprit des Beaux-Arts, ou Histoire raisonnée du Goût;* par *Pierre* ESTEVE; Montpellier, 1753, 2 vol. in-12. — *Causes de la Décadence du goût chez différens Peuples*, par HERDER; Berlin, 1775. — *Del Gusto presente nella Litteratura italiana, Dissert. del D. Matteo* BORSA, *accompagnato da copiose osservazione da Stef.* ARTEAGA; Venise, 1784 et suiv. — *Discorso sul gusto presente delle belle lettere d' Italia*, par J. PINDEMONTE : se trouve imprimé dans ses *Volgariz. dell' Inno a Cerere*, Bass. 1785. — *Dell Carattere nazionale del gusto italiano;* Milano, 1785. — *Del buon gusto nella lingua italiana*, da Dom. DI GATTINARA; Lips. 1790. — *Lettres sur la naissance, les progrès et la décadence du goût en France*, par RÉMOND DE SAINT-MARD; dans

ses Réflexions sur la Poésie, Paris, 1733. — *Quelles sont les sources de la décadence du goût?* Discours par l'abbé LASERRE; Nismes, 1768.

Quant au goût appliqué aux beaux-arts en particulier, on peut consulter: L'*Idea del perfetto Pittore, per servire di regola nel giudizio che si deve formare intorno all' opere de' Pittore.* Venise, 1771, in-4°. — *Dell' arte di vedere nelle belli arti del disegno, secondo li principi di* SULZER *e di* MENGS; Venise, 1781. — *Sentimens sur la distinction des diverses manières de Peinture, Dessins et Gravure, et des originaux d'avec leurs copies*, par BOSSE; Paris, 1649, in-8°. — *Conversations sur la connoissance de la Peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux*, par DE PILES; Paris, 1677. — *Manière de bien juger des ouvrages de Peinture, par feu l'abbé* LAUGIER; Paris, 1771. — *Two Discourses and Essays on the whole art of criticism, as it relates to Painting, and in behalf of the science of a Connoisseur;* by RICHARDSON; London, 1719. — *Pensées sur la beauté et sur le goût en Peinture*, par WINCKELMANN; Zurich, 1762. — Le *Dictionnaire des Beaux-Arts*, par SULZER, celui de peinture, par WATTELET, etc. etc.

Il est impossible de soumettre aux règles ce qu'on appelle *goût* en musique, ni d'en donner une définition exacte; car chaque homme a un goût particulier. Cette diversité vient de la différente disposition des organes, et du caractère particulier qui rend plus sensible à un plaisir ou à un défaut qu'à un autre. Il y a cependant un goût général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent. On peut consulter sur le goût en musique: *Essai sur le bon goût en Musique*, par GRANDVAL; Paris, 1732. — *A Treatise on good taste, and rules for playing in good taste*, by *M. Fr.* GEMINIANI; London, 1739 et suiv. — *Essai de diriger le goût des Amateurs de Musique, et de les mettre en état d'analyser et de juger un morceau de musique*, par M. VOGLER; Paris, 1782. — *De la Liberté de la Musique*, par D'ALEMBERT, ce Traité se trouve dans ses Mélanges de Littérature, d'Histoire et de Philosophie.

GOUTTIÈRE. On donne le nom de gouttière au larmier d'une corniche; on dit en général d'un petit canal long, étroit et arrondi, qu'il est creusé en gouttière.

GOUVERNAIL. Les anciens mettoient quelquefois deux gouvernails à un navire. Selon Athénée, il y en avoit quatre à celui de Philopator. Suidas dit que, des quatre, on en plaçoit deux à la proue et deux à la poupe. WINCKELMANN, dans sa *Description des Pierres de Stosch*, cite un jaspe de cette collection, sur lequel on voit un vaisseau sans rames allant à toutes voiles, ayant deux gouvernails à la poupe. Les artistes modernes donnent quelquefois le gouvernail pour symbole à l'Espérance; sur les monumens anciens, l'Espérance est caractérisée par une fleur qu'elle tient dans la main. Le gouvernail se voit sur les monumens anciens, dans la main de la Fortune et de l'Abondance; de l'autre, elles tiennent quelquefois une corne d'abondance. Le gouvernail désigne les richesses que donne le commerce maritime. Les anciens détachoient le gouvernail de leurs navires, et le suspendoient à la fumée à l'approche de l'automne, lorsque la mer commençoit à devenir mauvaise; le replacement du gouvernail au vaisseau annonçoit le printemps. C'est par cette raison qu'Hésiode dit: Si Pandore n'étoit pas venue, le gouvernail seroit resté suspendu à la fumée, et le travail des bœufs et des ânes auroit été perdu; c'est-à-dire, ni le commerce, ni l'agriculture, qui sont les

deux sources des richesses, n'auroient fleuri. Le gouvernail s'ôtoit des vaisseaux, non-seulement en hiver, mais toutes les fois qu'on mettoit pied à terre. Sur une peinture d'Herculanum, qui représente Ariadne abandonnée par Thésée, dont on apperçoit le vaisseau dans le lointain, on voit auprès d'Ariadne, sur le rivage, le gouvernail que la précipitation du départ a fait oublier aux compagnons de Thésée. Les Grecs disoient proverbialement : *Plus propre qu'un gouvernail*, parce que les vagues le lavent sans cesse. Winckelmann pense que cet instrument de navigation pourroit être employé pour exprimer la pureté des mœurs.

GRACE. Elle consiste dans une certaine disposition des parties d'une figure, de manière qu'il en résulte une aimable attitude. Elle repose singulièrement sur le *contraste* et sur la *légèreté* dans la position. Le contraste dans une seule figure, ainsi que dans un groupe, est une bonne opposition des parties entr'elles. Le contraste naît d'une disposition gracieuse, soit de l'une ou de l'autre partie du corps, soit de toutes les parties prises ensemble. Par rapport au corps, le contraste consiste dans l'adresse de lui donner une tournure aisée et naturelle, et de faire contraster les parties rentrantes avec les parties sortantes. L'apôtre S. Paul, dans le carton de Raphaël du sacrifice de Lystre, nous en offre un exemple. A l'égard des membres, il consiste dans le mouvement alternatif des membres étendus avec les membres raccourcis. La forme pyramidale donne beaucoup de grace, soit à une seule figure, soit à tout un groupe; mais on a plus de liberté dans un cas que dans un autre. Dans les groupes, il faut toujours que le triangle soit posé sur la base; mais dans les figures individuelles, on peut le retourner et le placer sur la pointe. Lors donc que les membres d'en bas d'une figure sont écartés, on peut resserrer ceux d'en haut. Mais on obtient une toute aussi belle forme, si l'on tient les bras de la figure étendus, et si on les resserre vers les pieds. Le contraste qui résulte de la position de la tête, dérive de la tournure du cou relativement à la ligne que décrit le corps. Dans les cartons de Raphaël, on trouve une infinité d'exemples de cette sorte de *grace*. Principalement elle est remarquable dans la figure de l'apôtre S. Jean qui guérit le boiteux; et dans ce même carton, on en trouve plusieurs autres exemples. La *grace* repose donc sur le contraste; mais le contraste doit toujours être lié à une *facilité naturelle*. L'artiste, en donnant au corps une *tournure*, doit se garder qu'elle dégénère en *contorsion*. Il doit éviter toute attitude forcée, ne choisir que les mouvemens adaptés à la nature qui aime le naïf, le facile. Ce qu'on vient de dire est applicable à toutes les figures de quelque condition qu'elles soient prises. On distingue la *grace pittoresque*, de celle qui naît de la dignité ou du caractère d'un personnage. La grace pittoresque a lieu par rapport à toutes les figures quelconques, elle convient à une divinité de Raphaël, comme à un mendiant de Callot. Les marques caractéristiques de l'autre espèce de grace doivent être déterminées par l'expression. Dans un tableau de plusieurs figures, il est essentiel que le contraste de chaque figure se règle sur le contraste de l'ensemble. *Voy.* CONTRASTE.

Ceux qui, les premiers, dit Sulzer, ont désigné la grace comme une propriété particulière de la beauté, l'ont attribuée exclusivement à la beauté de la femme. Dans les poésies homériques, les Graces sont toujours les compagnes de Vénus; leur fonction est d'embellir de charmes particuliers cette

déesse de l'amour et de la beauté. Peu à peu le pouvoir des Graces eut plus d'étendue, et comprit non-seulement les femmes, mais aussi les poëtes, les philosophes, les hommes d'état, en un mot tous ceux qui desiroient se rendre agréables par une manière particulière d'agir ou de parler. Voilà ce qui explique, jusqu'à un certain point, ce qu'on doit entendre par grace. Un certain degré de ce qui est agréable et de ce qui fait plaire; tout ce qui nous fait gagner l'attachement de nos semblables; tout ce qui nous prévient en faveur des personnes, des actions, des discours, de la manière d'agir, doit être considéré comme l'effet de ce qu'on appelle *grace*.

Toute espèce de beauté et de perfection ne produit pas l'attachement. On voit quelquefois de belles personnes dont les traits offrent les meilleures proportions, la plus belle symétrie, que l'on contemple avec le plus grand plaisir, mais ce plaisir ne paroît se rapporter qu'à l'imagination et aux sens, et ne point exciter ce sentiment doux mêlé de desir qui attache le cœur. Cette beauté manque de grace. D'autres fois on voit une beauté réunie à la majesté, une beauté telle qu'étoit celle de Junon et de Minerve, et qui annonçoit dans la première la reine des dieux, dans l'autre la déesse de la sagesse, de l'intelligence et du mérite. Son aspect produit des sentimens d'admiration et de respect, sentimens trop sérieux pour que le cœur puisse sentir un tendre attachement. Dans ce cas, on pourroit dire que la grace s'est changée en grandeur et en majesté. Lorsque Junon veut plaire, veut être gracieuse, elle est obligée à se défaire en partie de sa sévérité, et à emprunter la ceinture de Vénus.

Il en est de même de toutes les autres perfections physiques. Parmi les différentes personnes que nous fréquentons, il y en a dont la manière d'agir produit, sous tous les rapports, beaucoup de plaisir; on les treuve supérieurs dans tout ce qu'ils font, et dans leur manière d'agir; mais on n'éprouve pas encore le sentiment d'attachement. D'un autre côté, nous voyons quelquefois des hommes très-respectables, dans lesquels tout est grand, mais avec trop de sévérité et trop de majesté. Les liaisons avec ces deux classes de personnes n'ont pas ce charme qu'on ressent dans les liaisons avec celles dont la manière d'agir nous attache. Tous les bons auteurs et les bons artistes, ainsi que leurs ouvrages, appartiennent à l'une de ces trois classes. On voit, d'après cela, que chaque sujet esthétique peut avoir cette grace, qui se fait connoître par un certain plaisir qu'elle nous fait éprouver sans que la grandeur et la majesté nous commandent le respect et l'admiration. Nous attribuons de la grace aux poésies d'Anacréon et aux dialogues de Xénophon; et de l'élévation aux odes de Pindare et aux discours de Démosthènes. Au surplus, l'amateur doué d'un sentiment fin sentira facilement ce que c'est que la grace, et le seul conseil à donner à l'artiste, c'est de faire attention à ce qui est gracieux dans tous les ouvrages de l'art qu'il rencontre.

Le talent de donner de la grace ne s'acquiert pas plus que le goût. La grace ne connoît ni les principes, ni les conventions; elle est une dans tous les pays. Elle ne peut se décrire, ni se mesurer, ni se déterminer; elle plaît et ravit sans la précision de formes nécessaire pour exprimer la beauté. Aussi peut-on lui appliquer justement le trait dont La Fontaine achève la peinture de la déesse des amours, *la grace plus belle encore que la beauté*. Bien peu d'artistes ont excellé dans l'art de

donner la vraie grace à leurs figures, et de la réunir à ce mérite d'exécution qui contribue à la caractériser. Pour exprimer que la grace se trouve quelquefois dans diverses parties de l'art, on dit, ce tableau est peint avec grace, ce peintre met beaucoup de grace dans ses formes, telle composition est pleine de grace, telle statue est exécutée avec grace; mais la grace, proprement dite, ne réside que dans le choix des attitudes et du caractère des formes.

Gracieux, a une signification plus vague que le substantif dont il dérive. Ce qu'on entend par gracieux en français, n'est autre chose que le genre agréable, doux, galant; mais ne peut être l'équivalent de la grace. On comprend dans ce genre tous les ouvrages de l'art qui sont plus susceptibles d'agrémens que de force. Ainsi Mignard, Carle Maratte, Pierre de Cortone, sont des peintres gracieux, parce que leurs tableaux représentent, pour l'ordinaire, des femmes, des enfans et des sujets agréables. Le style vraiment gracieux consiste à donner aux figures des mouvemens modérés, aisés, délicats et plus modestes que fiers. L'exécution en doit être bien finie, facile, suave et variée, mais sans tomber dans le maniéré.

Gradation; elle doit exister dans les ouvrages de l'art, puisque la nature en montre par-tout. Il faut de la gradation dans la disposition, dans les formes, dans les caractères, dans les expressions, dans les mouvemens, dans les plis des draperies, dans les teintes, dans les tons, etc. Veut-on conduire l'œil du spectateur sur le principal personnage de la scène? Il faut que tous les groupes, toutes les figures mènent à lui par les degrés de leurs plans, de leurs formes générales et de leurs actions. Le Brun donne, à cet égard, une leçon frappante dans le tableau où Porus, défait et blessé, est amené aux pieds d'Alexandre. Le Poussin, Rubens, Raphaël peuvent passer pour d'excellens modèles en ce genre et dans d'autres. Les formes du corps humain présentent une gradation très-sensible. C'est dans les ouvrages des Carraches, plus encore dans ceux de Raphaël et de Michel-Ange, mais pardessus tout dans les sculptures antiques, qu'il en faut voir les combinaisons exquises. La gradation d'une forme ressentie à une forme délicate, et alternativement des formes douces aux formes majeures, produit la justesse des contours qui indique l'âge, le sexe, le caractère, et l'action des figures. Par la gradation, on jouit sans choc des différences infinies qui se trouvent entre toutes les formes du corps, qui cependant conserve son caractère général. La gradation dans les diverses parties de l'art, sert donc à faire valoir un point par un autre point; non pas par un effet qui réponde à celui des oppositions, mais en conduisant par degré au but d'intérêt que veut produire l'auteur de l'ouvrage : en cela bien différente de la variété, qui admet tout pourvu que rien ne se ressemble, la gradation n'a d'effet que par l'accord qui se trouve entre des objets différens.

Gradin; on appelle ainsi un petit degré qu'on met sur des autels, sur des buffets, sur des cabinets, etc. pour poser des chandeliers, des vases, des porcelaines. On appelle aussi *gradins* des bancs élevés les uns derrière les autres pour placer commodément un plus grand nombre de personnes dans les grandes assemblées, dans les théâtres, les bals, les amphithéâtres des écoles, etc. Les *Gradins de dôme* sont les degrés fort hauts et fort larges, qu'on pratique au bas d'un dôme, sur lesquels il prend sa naissance, comme au Panthéon de Rome, et qu'on pratique aussi quel-

quefois jusqu'à son amortissement.

Les *Gradins de jardin* sont ceux qui sont construits en maçonnerie, ou en terre et gazon, ou en bois en forme d'amphithéâtre, pour placer des vases, des pots, des caisses de fleurs.

Le nombre des gradins dans les théâtres anciens, et même dans leurs différentes parties, varioit selon la grandeur de l'édifice ou le nombre des spectateurs qu'il devoit contenir, enfin selon les idées de l'architecte. La forme de ces gradins, qui servoient de siéges, étoit ordinairement très-simple. La surface supérieure sur laquelle on étoit assis, formoit un angle droit avec le côté de devant qui étoit perpendiculaire. Quelquefois on donnoit à ces gradins une forme plus élégante. Dans le théâtre de Tauromenium, figuré par M. Houel, le côté de devant descend d'après une ligne oblique, et la partie supérieure forme une certaine saillie. Cette forme avoit l'avantage de donner plus de largeur au siége, et de ne pas diminuer la largeur de la place où ceux qui étoient assis tenoient les pieds. Il paroît que dans la suite on continua à donner cette saillie à la partie supérieure des gradins; on la trouve dans la plupart des théâtres. Dans les plus anciens théâtres, la largeur des gradins étoit à-peu-près égale à leur hauteur. Par la suite, on augmenta cette largeur jusqu'au double de la hauteur. C'est ainsi que sont ceux des théâtres de Tyndaris, de Laodicée, de Stratonicée, de Milet, de Iasus, d'Alabanda, de Syracuse, etc. Autour de l'Area du Cirque, il y avoit également des gradins qui s'élevoient l'un derrière l'autre, et offroient des siéges aux spectateurs.

Les gradins qui entouroient les temples peuvent être regardés comme une de leurs parties essentielles; ils leur servoient en même temps de base, et pour les distinguer des autres édifices. Dans les temps les plus anciens, les Grecs élevoient leurs temples sur-tout sur les montagnes et les collines, parce que les villes les plus remarquables y étoient bâties. Mais lorsque les villes se furent agrandies, qu'une partie des habitations furent placées dans la plaine, on construisit les temples sur une espèce de base, pour les élever un peu au-dessus des habitations communes; pour parvenir dans l'intérieur du temple, il falloit donc nécessairement l'entourer de gradins pour parvenir à la hauteur où commençoit le temple. Au reste, le temple, dénué de cette base, n'auroit pas été d'une belle forme; il auroit eu l'air de n'avoir pas été achevé, et d'être sorti de dessous terre. Comme on avoit observé que ces gradins donnoient aux temples un air majestueux, on les appliquoit à tous, même à ceux construits sur les montagnes. Quelquefois ces gradins entouroient le temple de tous les côtés, quelquefois ils n'étoient appliqués qu'à la façade principale du temple. Dans les temps reculés, on entouroit les temples de gradins de tous les côtés, comme on le voit par tous les temples grecs anciens, dont il existe des ruines. Le petit temple de Pæstum fait une exception; il a cela de particulier, que les gradins sur les côtés du temple ne se prolongent que sur la moitié antérieure, et que la moitié de derrière n'en a point, mais qu'elle est seulement élevée sur cette base dont nous avons parlé. Les Grecs n'étoient pas dans l'usage de placer des gradins uniquement à la façade de devant; cet usage ne s'introduisit que sous les Romains. Dans le temple de la Concorde à Agrigente, le premier gradin est plus élevé que les suivans, et forme une espèce de base. Pour monter avec facilité sur ce premier gradin, il paroît qu'à la façade antérieure du temple on plaçoit encore quel-

ques autres gradins en avant du premier. Le temple de Junon à Agrigente avoit aussi une base au-dessous des marches. Dans cette construction massive qui servoit de base à l'ensemble, il y avoit au-dessous du portique dont le temple est entouré, une galerie souterraine à laquelle on parvenoit par une porte placée au côté septentrional du temple. Cette galerie souterraine étoit sans doute destinée à y conserver le trésor du temple. Lorsque les marches entourent le temple de tous les côtés, elles sont ordinairement au nombre de trois : le temple de Thésée à Athènes fait une exception; il n'en a que deux. Quelques temples en avoient cinq; tels sont le temple de Junon, celui de la Concorde et celui de Castor et Pollux à Agrigente. On donnoit à ces marches ordinairement un peu plus d'un pied d'élévation, probablement pour qu'elles pussent servir de siéges au peuple qui, lors des cérémonies de sacrifices solennels, se rassembloit autour du temple. Leur profil formoit ordinairement un angle droit, et les angles étoient sans saillie à la partie supérieure, et point arrondis, comme on a coutume de le faire actuellement. On voit aussi des marches qui, à la partie supérieure, ont un listel. Le temple de Junon, et celui de Castor et Pollux à Agrigente, nous en offrent des exemples. Les restes des anciens temples nous font voir que leurs marches étoient ordinairement en nombre impair. Cela convient à ce que Vitruve prescrit à cet égard. On avoit donné aux temples cette distribution, afin que si on commençoit à monter ces marches par le *pied droit*, on posât aussi le même *pied* sur la dernière marche qui étoit de niveau avec le portique. La hauteur des marches s'accorde à-peu-près à ce que Vitruve dit à ce sujet. Quant aux temples qui n'avoient des marches qu'à la façade antérieure, on leur donnoit toujours un plus grand nombre de marches qu'à ceux dont les marches les entouroient tout-à-fait. La construction massive qui soutenoit le temple étoit alors ornée des différens membres qui décorent ordinairement une base. On en trouve des exemples au temple de la Fortune Virile à Rome, à celui d'Auguste à Pola, et à celui de Caïus et Lucius à Nismes. Le temple de Pola a onze marches, celui de Nismes en a vingt et une.

Graduel. *Voy.* Antiphonier.

Græcostasis; salle ou portique situé près des comices romains, dans lequel se tenoient les ambassadeurs étrangers avant d'entrer dans le sénat, et pendant le temps où il délibéroit sur les réponses qu'il devoit leur faire.

Grain; terme qui s'emploie dans la gravure pour désigner l'effet que produisent les tailles différemment croisées entr'elles : *Ces tailles forment un bon, un mauvais grain.*

Grallator. Festus donne le nom de *grallatores* à des pantomimes qui, pour imiter la danse barbare et les bonds des Ægipans, se plaçoient sur des échasses, *grallæ*, couvertes de peaux velues en forme de cuisses et de jambes de chèvre.

Grand. On dit une *grande machine*, pour désigner une composition imposante : *cette figure est grande*, pour exprimer qu'elle est majestueuse. C'est donc relativement à l'impression que certains objets représentés font sur l'esprit et sur l'ame, plutôt que sur les regards, que l'on se sert du mot *grand*. Le *grand*, dans ce sens figuré, appartient de bien près au sublime. Un *grand* caractère de dessin et d'expression est à-peu-près ce qu'on peut concevoir de plus propre à frapper, à élever l'ame de ceux qui s'en occupent. Le *grand* est simple, et tend principa-

lement à une unité d'effet, comme le sublime. Par opposition, tout ce qui est compliqué, surchargé dans les choses, dans les actions, dans les expressions, s'éloigne du grand, aussi bien que tout ce qui est exagéré, outré, gigantesque. On pourroit observer que le *vague* et le *vaste* dans les idées et dans les choses, produit assez souvent l'effet du *grand*, qui, à la vérité, y semble compris. Le *vague* n'offrant pas de détermination précise à l'esprit, et le *vaste* ne donnant aux regards que des limites indécisés et très-étendues, il en résulte une sorte de *grand*, indéterminé, il est vrai, mais qui est imposant.

Quant à la grandeur æsthétique, l'idée, dit Sulzer, en paroît naître lorsque notre imagination ou notre sentiment sont pour ainsi dire obligés à s'agrandir, à s'étendre, pour saisir à la fois un objet qui se présente à nous. C'est un caractère de la grandeur æsthétique, de nous exciter à donner une plus grande étendue à notre imagination, à notre faculté de sentir et d'appercevoir, pour embrasser à la fois toute la grandeur du sujet. Ce n'est donc pas la force de chaque sorte d'impression, ni la force que nous sentons, qui excite l'idée de la grandeur, mais l'effet particulier produit par le sentiment d'une extension de notre propre force. Le grand est dans un certain rapport avec le sublime, en ce que l'un et l'autre produisent également cet effort; ils ne diffèrent que par le degré d'intensité. Par l'extension de nos forces et de nos facultés, nous nous mettons en état d'embrasser ce qui n'est que *grand*, mais nous ne pouvons jamais embrasser tout-à-fait ce qui est *sublime:* c'est ce qui produit alors l'admiration. Nous ne sommes obligés de faire un effort, que lorsque nous voulons soulever un grand corps à la fois; il en est de même de nos facultés intellectuelles : nous n'avons besoin de faire un effort pour leur donner plus d'extension, que lorsque nous desirons embrasser un objet tout à la fois. Dès que l'objet peut se partager, il ne faut plus ce grand effort de nos facultés intellectuelles. Il s'ensuit que l'objet qui fait une forte impression sur l'ame par un grand nombre de coups répétés, ne mérite pas le nom de grand, mais celui seulement qui produit cette impression d'un seul coup.

Dans les ouvrages des beaux-arts, nous attribuons le caractère de la *grandeur* ou aux objets que l'artiste nous offre, ou bien à l'artiste, et à sa manière de traiter les objets. Les sujets æsthétiques se rapportent aux sens, ou à l'imagination, ou à l'esprit, ou au cœur. Nous leur attribuons de la grandeur, lorsque nous avons le sentiment distinct que notre imagination, notre esprit ou notre cœur sont obligés de faire un certain effort pour les embrasser à la fois. Nous attribuons le caractère de grandeur aux objets visibles, lorsqu'ils sont composés de parties diverses qui ont un rapport sensible à l'ensemble; ou, pour parler le langage des arts, lorsqu'ils consistent en grandes parties qui, en même temps qu'elles montrent une certaine variété, se trouvent cependant tellement en harmonie, qu'elles ramènent toujours les yeux du spectateur à l'ensemble. C'est ainsi que, dans la peinture, le coloris a le caractère de la grandeur, lorsqu'il nous présente une parfaite harmonie et de grandes masses de clair-obscur; les draperies ont le caractère de grandeur, lorsqu'elles n'ont que peu de plis, mais que ceux-ci sont grands, naturels et en harmonie avec l'ensemble. Pour qu'une ville, vue de loin, nous paroisse grande, il ne suffit pas qu'elle nous présente une quantité innombrable de maisons; mais il

faut encore que ces maisons soient distribuées par grandes parties ou quartiers ; il faut qu'en différens endroits, on voie s'élever quelques toits élevés, des tours, des coupoles, etc. autour desquels les édifices moins élevés forment des groupes. Un édifice n'excitera jamais l'idée d'une grandeur æsthétique, seulement par une quantité considérable de portes, de fenêtres, de colonnes et d'ornemens ; cette idée de grandeur ne naîtra que lorsque les objets variés y forment quelques grandes parties, de sorte que les petites parties sont apperçues, non pas dans leurs rapports avec l'ensemble, mais dans ceux avec les parties principales auxquelles elles appartiennent ; et que, d'un autre côté, les parties principales se lient entr'elles si bien qu'il en résulte un ensemble très-harmonieux. C'est par ce moyen que l'œil du connoisseur est pour ainsi dire obligé de ne considérer l'édifice que dans son ensemble et d'être frappé de tout à la fois.

L'artiste intelligent, toutes les fois qu'il a des objets visibles à traiter, remarquera facilement les moyens par lesquels il peut leur donner le caractère de grandeur relativement à la forme. Il faut qu'il sache donner à l'ensemble de la simplicité par un petit nombre de parties principales, pour que les yeux ou l'imagination ne s'arrêtent point aux détails qui, du reste, doivent être coordonnés aux parties principales, et leur être subordonnés. C'est alors que, par peu de moyens, il paroit avoir produit de grands effets.

Les ouvrages de l'art, qui ont le caractère de grandeur, entretiennent et fortifient les facultés intellectuelles et leur vivacité ; ils sont pour l'esprit ce que sont pour le corps les exercices gymnastiques qui entretiennent sa force. Les facultés de l'ame, aussi bien que les forces physiques doivent être constamment entretenues en activité. L'histoire du genre humain nous fait voir que les peuples dont le caractère se distinguoit le plus par la force et par l'élévation, sont insensiblement tombés dans un état de mollesse, et même d'abaissement, uniquement parce que pendant longtemps leurs facultés intellectuelles ont été comprimées par la force des circonstances, ou qu'elles sont restées dans l'inaction de la mollesse. Si les beaux-arts, comme il est incontestable, doivent contribuer à former le caractère de l'homme, il est évident que cela doit se faire principalement par des ouvrages qui ont le caractère de la grandeur quant au sujet aussi bien que quant à la manière dont il est traité.

Les ouvrages cités à la suite de l'article SUBLIME, ont aussi traité la plupart de la *grandeur*. Sur la grandeur et la variété dans le *jardinage*, on peut consulter le premier volume de la *Théorie de cet art*, par HIRSCHFELD. — Sur la grandeur en peinture, le *Traité de la Peinture*, par RICHARDSON ; Amst. 1728 ; — Sur la grandeur en architecture, BLONDEL, dans son *Cours d'Architecture*, etc.

GRAND CIRQUE. (*Voy.* CIRQUE, p. 272.) On le voit figuré sur des médailles de bronze de Caracalla. On le reconnoît aux portiques qui décoroient les façades extérieures du grand Cirque, mais qui ne se trouvoient point à celui de Caracalla.

GRANDEUR des médailles. *Voy.* MODULE.

GRANDIOSE ; ce mot formé de *Grandioso*, est particulièrement employé en Italie ; il a un sens moins déterminé que le précédent dont il dérive. On l'applique à une composition, à une figure, même à une seule tête tout simplement esquissée, et alors il désigne, pour ainsi

dire, l'apparence du grand. On diroit donc : *Cette esquisse*, ou *l'ébauche de ce tableau a quelque chose de grandiose ; cette tête, à peine indiquée, paroît grandiose.* On dit, dans le paysage, *un site grandiose.* Le *grand* suppose l'ouvrage entièrement fini, et exprime un jugement précis et absolument déterminé.

Grands clairs. *V.* Clair.

Granite. L'opinion adoptée par la plupart des géologues d'aujourd'hui, est que le granite est un produit de la crystallisation simultanée de différens élémens dissous dans un même liquide. Les anciens naturalistes qui ne voyoient dans le *granite* que des fragmens de grains de différentes substances agglutinés par juxtaposition, à-peu-près de la même manière que ceux dont le grès est formé, avoient puisé dans cette idée le nom de granite, qui signifie une *pierre grenue*. Les roches cornéennes et autres, connues sous le nom de *porphyre*, diffèrent des granites, en ce qu'on y remarque une espèce de ciment qui sert à lier de petits crystaux, de manière cependant que le ciment n'est pas venu, comme après coup, saisir ces crystaux déjà formés, mais que le tout a été encore produit comme d'un même jet. Le granite compose la matière des montagnes les plus élevées, telles que les chaînes centrales des Alpes, les Cordilières au Pérou, le Caucase, les monts Altai, etc., etc. Le granite prend un très-beau poli ; les édifices qu'on en bâtit sont d'une très-grande solidité, cependant le mica qu'il contient étant feuilleté et tendre, l'eau s'y introduit facilement, le fait enfler, et la pierre s'éclate. Les minéralogistes sont donc convenus de donner le nom de *granite* à une roche composée de feld-spath, de quartz et de mica ; on en a aussi qui est composé de feld-spath et de blende cubique (*Hornblende*) ou bien de feld-spath, de blende et de quartz. Il y a aussi une roche que Wallérius appelle *granite simple*, et qui n'est composée que de quartz et de feld-spath.

Winckelmann ne parle que de deux sortes de granite antique, l'un blanc et noir, l'autre rouge et blanchâtre. Le savant *Ferber* nous donne au contraire la liste suivante des différentes sortes de granites employés par les anciens ; 1°. le *granite rouge*, composé de quartz blanc, de grands fragmens de feld-spath rouge et de mica noir, c'est le granite rouge ægyptien, *granito rosso*. Tout le monde sait que les Ægyptiens employoient le granite rougeâtre pour en faire les obélisques et quelques statues à colonnes. Dans un passage où Pline parle des monumens de l'Ægypte, il rapporte que dans les environs de Syène, dans la Thébaïde, on trouve la *syénite*, auparavant appelée *pyropœcilos* ; « C'est de cette pierre, dit-il, que les rois d'Ægypte firent faire à l'envi des colonnes appelées obélisques ». Comme nous connoissons la matière dont les Ægyptiens se servoient pour faire leurs obélisques, on sait que la syénite des anciens étoit un granite qui devoit son nom à la contrée d'où on le tiroit. Quant au nom de *pyropœcilos*, par lequel la syénite étoit désignée auparavant, il est composé de *pyr*, feu, et *poecilos*, varié ; ce mot désigne donc une pierre dans les couleurs mélangées de laquelle on remarque du rouge de feu. La couleur rouge est donc dominante dans le granite que Pline désigne sous le nom de *syénite* ; cela s'accorde avec ce que dit Winckelmann, que tous les obélisques ont été faits d'un granite rouge et blanchâtre. M. *Stütz* en décrivant une roche composée de feld-spath et de blende, ou de ces deux substances et d'un peu

de quartz, fait l'observation que M. *Werner*, qui le premier l'a séparée du granite, l'a désignée en l'honneur de Pline, sous le nom de *lapis sienus*, et que c'est la même roche dont on fait les obélisques qu'on voit encore à Rome. M. de Veltheim remarque avec raison que M. Werner a eu tort d'appliquer à une autre substance le nom sous lequel celle dont tant de beaux monumens ont été faits, est depuis long-temps connue. Les anciens se sont servis du granite rouge, non-seulement pour en faire des obélisques, mais aussi pour en faire des colonnes. Pline parle des colonnes de syénite qui ornoient le labyrinthe. Nous trouvons encore aujourd'hui des colonnes de granite qui nous sont parvenues de l'antiquité. Winckelmann observe que beaucoup de statues antiques sont en granite rouge; cette roche est celle appelée spécialement *syénite* et *pyropœcilos;* elle est d'une extrême dureté; on la trouve en Ægypte auprès d'Ombos et de la cataracte et de Syène; elle a reçu son nom de cette ville, auprès de qui sont les principales carrières: ces carrières paroissent figurées sur la mosaïque de Palestrine. Pococke et Norden en ont donné une bonne description. On y trouve encore un obélisque qui n'a pas été détaché. Ces carrières s'étendent en Æthiopie, vers la mer Rouge, dans l'Arabie et vers le mont Sinaï. Le plus beau monument de ce granite est la célèbre colonne dite de Pompée; il y a dans le musée Napoléon quatre belles colonnes et une belle table de ce granite: Nous avons dans les Vosges un granite dont le feld-spath est aussi d'une agréable couleur rouge; les quatre cippes qui supportent des bustes de porphyre à l'entrée de la grande galerie du muséum, sont faits de ce beau granite français, qui le cède peu en mérite au granite ægyptien; il vient de la vallée de Girardmer.

2°. Le *granite gris*, composé de quartz blanc, ou transparent, ou laiteux et opaque, de feld-spath blanc et de hornblende. Lorsque toutes ces parties constituantes sont de petites dimensions, les Italiens lui donnent le nom de *granitello;* il y en a à Florence une belle colonne sur la place de Sainte-Félicité.

3°. Le *granite noir*, ou plutôt *noir et blanc*, d'où les Italiens l'appellent *bianco* et *bero;* ce granite est composé d'un fond de quartz blanc, sans ou avec très-peu de parties de feld-spath, et ayant de grandes taches noires oblongues et ressemblant à du schorl; ces taches remplacent le mica, qui se trouve dans le granite rouge et gris; elles ressemblent à du schorl et ont une figure oblongue, semblable à des colonnes, le plus souvent celle d'un parallélipipède; la cassure est cubiforme, et ressemble par conséquent à celle de la hornblende; dans quelques morceaux de ce granite, les rayons noirs semblables à du schorl ou de la hornblende, sont si nombreux, si grands et si serrés, qu'ils semblent en former le fond. C'est de cette variété de granit qu'est faite la colonne qu'on voit dans l'église de Saint Prassede, et à laquelle on dit que J. C. fut attaché pendant la flagellation.

4°. Le *granite vert*, composé d'un fond blanc de quartz, sans mélange de portions de feld-spath, ou avec très-peu de ces dernières, ayant de grandes taches noires longitudinales, semblables à du schorl, et qui est absolument le même que le n°. 3, à cela près que dans différens endroits le fond blanc est d'un vert clair à la surface. On voit une colonne de ce granite à Rome dans la villa Pamfili; on trouve dans les Vosges un

granite composé à-peu-près par égales portions de quartz vert et de feld-spath blanc, avec quelques parcelles de mica noir.

Le granite des environs de Pétersbourg est rougeâtre, le feld-spath y forme de petites masses globuleuses. La promenade publique appelée le jardin d'Ele, est décorée d'une superbe colonnade de ce granite; les quais de la Néwa en sont construits, et la fameuse pierre qui sert de piédestal à la statue de Pierre-le-Grand est aussi de ce granite.

Grappe de raisin, terme employé en peinture pour exprimer l'effet des groupes d'ombres et de lumières dans un tableau. Ce procédé est dû au Titien, un des plus habiles coloristes, qui avoit observé que la dégradation des nuances et celle des effets de la lumière et de l'ombre, produisent dans un petit espace, à l'égard des grains qui composent une grappe de raisin ce qu'ils produisent dans un plus grand champ sur les corps divers qui s'offrent continuellement sous nos yeux. Ainsi les objets doivent être disposés de manière que les grandes lumières se fondent ensemble de même que les grandes ombres, comme cela a lieu dans une grappe de raisin dont les grains font d'un côté une masse de clair et une masse d'ombre du côté opposé.

Buonarroti dans ses *Osservazioni sopra framm. di vetro*, donne le dessin d'un verre représentant des objets relatifs à la religion des juifs; on y remarque au milieu et vers le bas un arbrisseau d'où pend un fruit en grappe. On peut, d'après lui, regarder cette grappe comme le symbole de la Judée ou Terre promise. Une allégorie pareille se trouve sur les médailles latines et hébraïques.

Grappin, *main de fer*, dont se servoient les Romains pour arrêter les vaisseaux carthaginois que l'habileté dans la manœuvre faisoit échapper aux attaques. Caïus Duilius est le premier qui en fit usage, l'an de Rome 355. Il paroît, d'après certains auteurs, qu'on lançoit avec une machine les grappins fixés à des cordes, ainsi que cela se pratique dans la marine moderne.

Graticuler, se dit dans les arts qui dépendent du dessin, de la manière de copier un tableau ou un dessin de même grandeur ou plus grand, ou plus petit, en traçant dessus des carreaux d'une certaine proportion, pour rapporter les parties contenues dans chaque carreau dans d'autres carreaux égaux ou plus grands ou plus petits, qu'on a tracés sur la surface où l'on veut tracer la copie.

Grave, se dit d'un peintre qui dans ses compositions rend bien le caractère noble des sujets que l'histoire lui fournit.

Grave ou Gravement, adverbe qui marque de la lenteur dans le mouvement, et de plus une certaine gravité dans l'exécution.

Graver. On applique ce mot à l'art de figurer des objets sur un marbre dur en y formant des lignes de toutes espèces au moyen d'une substance qui l'entame. *V.* Gravure.

Graveur. On donne le nom de graveur à tous les artistes qui dessinent sur une matière qui offre quelque résistance, et dans laquelle on ne peut pénétrer qu'à l'aide d'acides corrosifs, ou d'outils tranchans; tels sont les *graveurs en pierres*, les *graveurs en bois*, les *graveurs sur métaux*. Quant aux graveurs en pierres, on distingue encore ceux qui cultivent cette espèce de gravure comme une partie de l'art, tels que les *graveurs sur pierres dures*, anciens et modernes (*Voyez* Lithoglyphe et Glyptique), de ceux qui ne font de ce genre de gravure qu'un métier, comme les *graveurs d'armoiries*, les *graveurs de cachets* (*Voyez* sur

les graveurs sur bois l'article GRAVURE EN BOIS). Les graveurs sur métaux se distinguent encore par le genre de leur occupation, les uns, comme les *graveurs de musique*, qui travaillent sur l'étain, les *graveurs en bijoux*, les *graveurs de cachets*, qui travaillent sur les métaux et les pierres dures, ne font de la gravure qu'un métier, et ne méritent pas le nom d'artistes; mais les graveurs qui cherchent à reproduire des objets tirés de la nature, ou à rendre les compositions des grands peintres, des grands sculpteurs, des grands artistes, sont eux-mêmes des artistes très-utiles, et qui exercent un art très-distingué, soit qu'ils gravent à l'*eau-forte* (*Voy.* EAU-FORTE), soit qu'ils manient le burin. On convient cependant que le nom univoque de graveur ne convient proprement qu'aux artistes qui gravent au burin. (*Voyez* GRAVURE AU BURIN.) C'est donc à cet article que nous parlerons des qualités que doit avoir le graveur, et des études qu'il doit faire.

GRAVITÉ, c'est cette modification du son par laquelle on le considère comme grave ou bas par rapport à d'autres sons, qu'on appelle hauts ou aigus. La gravité des sons dépend de la grosseur, de la longueur et du diamètre des tuyaux, et en général du volume et de la masse des corps sonores.

GRAVURE. L'art de *graver* désigne l'opération qui produit une estampe; cet art, par le moyen du dessin et à l'aide de traits faits et creusés sur des matières dures, imite les formes, les ombres et la lumière des objets visibles, et multiplie ces imitations par le moyen de l'impression dont les résultats sont les estampes qui peuvent ainsi que les peintures, être rangées en trois classes principales: 1°. sujets historiques et symboliques; 2°. paysages; 3°. portraits. (*Voy.* GRAVURES.)

Les manières de graver, anciennes ou nouvelles, se sont beaucoup multipliées, et vont de nos jours jusqu'au nombre de douze très-distinctes. On grave: 1°. En *traits* formés avec le burin seul. Dans cette manière on trace le dessin sur la planche avec un outil acéré qu'on appelle la *pointe sèche;* ensuite on grave les traits sur le cuivre avec un instrument tranchant, appelé *burin*. C'est ce qu'on nomme *graver au burin* ou *en taille-douce*, manière particulièrement convenable pour le portrait, qui exige surtout ce qu'on appelle le beau burin. 2°. En *traits*, qu'on trace avec un outil nommé *pointe*, sur une planche de cuivre couverte d'un léger enduit de vernis. Cette opération faite, on verse de l'eau-forte sur la planche pour la faire mordre sur les traits. Cette manière très-expéditive, s'appelle proprement *graver à l'eau-forte* (*Voy.* EAU-FORTE), elle a été principalement pratiquée par les dessinateurs et par les peintres. 3°. En *traits* qu'on grave d'abord à la *pointe* et à l'*eau-forte*, et qu'on termine ensuite au *burin*. Ce procédé réunissant les deux manières précédentes, est le plus convenable pour rendre les grands sujets d'histoire et de paysage. C'est ainsi que sont traités les chefs-d'œuvre d'*Augustin* CARRACHE, de *Corneille* VISSCHER, de *Gerard* AUDRAN, de *Jacob* FREY, de *Wilhelm* WOOLLETT, etc. si justement admirés des vrais connoisseurs. 4°. En *manière noire*, appelée *mezzotinto* par les Italiens et les Anglais. Pour cette opération on prend une planche entièrement grenée, au moyen d'un instrument dentelé nommé BERCEAU. (*Voy.* ce mot.) C'est sur cette planche ainsi préparée qu'on calque le dessin; ensuite on y pratique les parties claires en grattant et en usant le grain avec un outil qu'on nomme *grattoir*, suivant que

l'effet le demande. 5°. En *taille de bois*, c'est la première gravure moderne en date. (*Voy.* GRAVURE EN BOIS.) 6°. En *tailles de bois* sur deux, trois et même quatre planches. Sur la première, on taille les contours, sur une seconde les ombres fortes, et sur la troisième les demi-teintes; puis on tire toutes ces planches l'une après l'autre. Cette sorte de gravure, qui a suivi de près la précédente, porte le nom de *helldunckel* chez les Allemands, de *chiaroscuro* chez les Italiens, de *clair-obscur* ou de *camayeu* chez les Français. Dans son origine elle a eu pour objet, d'imiter les dessins lavés des anciens maîtres. Le comte ZANETTI, amateur vénitien, a gravé dans ce goût avec un grand succès, une suite de quatre-vingt-dix sujets d'après les dessins de Raphaël et du Parmesan. 7°. En *bois et en cuivre*: dans ce procédé on grave les contours d'une manière ressentie sur une planche de cuivre, et on taille les ombres fortes et foibles sur deux et même sur trois planches de bois qu'on tire ensuite comme dans la manière précédente. 8°. En *points*, qu'on grave d'abord à l'eau-forte et qu'on raccorde ensuite avec la *pointe* et avec un *ciselet*, en se servant d'un marteau. Ce genre de gravure, appelé *opus mallei* (ouvrage fait au marteau), a été pratiqué dès le dix-septième siècle par quelques orfèvres, sur-tout par *Janus* LUTMA, dont les morceaux sont très-estimés des connoisseurs. 9°. En *points sans traits*: nouvelle manière pointillée qu'on exécute avec la pointe sur l'enduit ou le fond, et qu'on fait mordre après par l'eau-forte. Ensuite on raccorde le tout avec la pointe et le burin, dont on se sert pour faire les petits points. Le plus souvent on n'y emploie que le burin, sans se servir de la pointe, sur-tout pour rendre les chairs et les parties délicates. Cette manière a pris singulièrement faveur dans toute l'Europe; c'est sur-tout en Angleterre, que les nombreux artistes dans ce genre se sont le plus distingués; la gravure en manière de crayon peut être rangée dans cette classe. 10°. En *manière de lavis*; ce nouveau genre de gravure est désigné par les Anglais, sous le nom d'*Aquatinta*. On commence par graver le contour à la pointe, puis on verse sur la planche une espèce d'*eau-forte préparée* qu'on laisse mordre; par ces procédés on imite les dessins à l'encre de la Chine, au bistre et autres; dans ce genre de gravure, on emploie encore plusieurs autres expédiens, comme le *mastic*, la *colophane*, le *sel*, le *sable*, etc. à travers lesquels on fait pénétrer l'eau-forte; les effets qui résultent de ces procédés sont toujours en raison du goût et du génie de l'artiste. 11°. En *impressions qui imitent la peinture*: *Jacques-Christophe* LE BLOND a été un des premiers qui ait porté ce genre de gravure à un certain degré de perfection. Sa méthode étoit d'imprimer ses estampes avec trois planches préparées comme pour la manière noire, et d'employer pour cet effet trois couleurs qu'il appelle primitives, savoir, le rouge, le jaune et le bleu. Depuis Le Blond, la gravure en couleurs a toujours été pratiquée par différens artistes avec plus ou moins de succès. Les Français, qui excellent en ce genre, exécutent encore leurs estampes coloriées avec plusieurs planches. Les belles gravures de la mosaïque d'Italica publiée par M. *Alexandre* LA BORDE, les *plantes* de BULLIARD, sont exécutées d'après ce procédé. Les Anglais suivent une autre méthode: ils couchent une légère couleur à l'huile sur leurs planches, et les livrent ainsi préparées à l'impression, ce qui donne à leurs estampes coloriées ces tons moelleux qui

les rendent si agréables à l'œil. *Ploos van* Amstel et *Edouard* Dagotti, ont publié des pièces uniques dans ce goût. 12°. Enfin en *enluminure :* ce genre, qui participe de la gravure et du dessin, a été porté de nos jours à un haut point de perfection. D'après cette méthode on colorie soigneusement les empreintes tirées sur des planches légèrement gravées à l'eau-forte. Ce qu'on a de mieux dans ce nouveau genre d'enluminure, ce sont les vues de la Suisse, par Aberli, les morceaux d'architecture de du Cros et de Volpato, les paysages de Sandbi et de quelques autres. On peut consulter sur cette matière, entr'autres l'ouvrage intitulé : *De la manière de graver à l'eau-forte et au burin, et de la gravure en manière noire*, par *Abraham* Bosse, graveur du roi. Nouvelle édition, augmentée de l'impression qui imite les tableaux et la gravure en manière de crayon, et de celle qui imite le lavis, ornée de vignettes et de planches en taille-douce; Paris, 1758, gr. in-8°.

Le caractère des gravures au *burin* est que les tailles soient *précises* et *décidées ;* celui des gravures à l'*eau-forte*, que les traits soient tracés d'une *main libre ;* les qualités des unes et des autres doivent se trouver réunies dans les gravures au *burin et à la pointe ;* dans les pièces en *manière noire* l'exécution doit être douce et moelleuse. Ces qualités doivent cependant se trouver à de certains égards, à chacune de ces quatre espèces de gravure. Le burin, chaque fois qu'on l'enfonce dans le métal, y produit une incision angulaire, qui donne une ligne ferme et aiguë, à moins que le trait ne soit fort délicat. Une pareille ligne étant tracée avec réflexion, doit être correcte et ne pas paroître tirée d'une *main libre*. Elle ne peut paroître libre que jusqu'à un certain point. Une liberté absolue au contraire est le caractère de la pointe. Cet instrument se promène légèrement sur la planche, sans trouver de résistance, et suit sans effort chaque tour de la main. Graver à l'eau-forte n'est presqu'autre chose que dessiner, et s'opère tout aussi aisément. Mais comme l'eau-forte ne mord pas également, les lignes ne peuvent pas être aussi aiguës que si elles avoient été tracées sur le cuivre avec le burin. En outre la planche n'est pas toujours entamée également partout, de sorte que la seule opération de l'eau-forte ne suffit pas pour produire l'accord et l'harmonie de l'ensemble. On a donc bien fait de réunir ce que ces deux genres de gravure ont de bon, et de corriger l'un par l'autre, en combinant la liberté de la pointe avec la correction du burin. La plupart des estampes historiques exécutées de nos jours, sont faites d'abord à l'eau-forte et terminées ensuite au burin. Cette méthode exige cependant beaucoup d'intelligence. Quelquefois des planches qui n'avoient besoin que d'être retouchées en peu d'endroits avec le burin, sont devenues lourdes, peinées et insipides, à force d'avoir été travaillées; ces reproches sont faits entr'autres aux derniers ouvrages de *B.* Picart, exécutés en Hollande. Il est rare de trouver des estampes toutes gravées au burin qui, malgré leurs autres qualités, ne présentent pas un peu de roideur. Parmi les gravures à la pointe nous avons une plus grande variété d'excellens morceaux qui peuvent être considérés comme des dessins originaux. Plusieurs grands peintres nous ont laissé de ces sortes d'ouvrages; souvent ils ne sont que croqués, mais presque toujours ils décèlent une main de maître. Dans l'expression des muscles, à l'égard des figures d'une certaine grandeur, la gravure au burin a un grand avantage sur

celle à l'eau-forte. Le passage adouci et délicat de la lumière à l'ombre, qui y est nécessaire, ne sauroit être rendu aussi bien avec la pointe. En général les grandes pièces demandent dans l'exécution une certaine force, difficile à produire par l'opération de l'eau-forte : de-là il est mieux d'y employer la gravure au burin.

Nous avons vu que l'on avoit d'abord gravé sur le *bois ;* on a aussi gravé sur l'*argent*, sur l'*étain ;* dans ces derniers temps on a imaginé des procédés pour graver sur le *marbre* et même sur le *verre*. (*Voyez* ces mots.) Les planches d'étain donnent des épreuves un peu sales, qui par conséquent ne flattent pas l'œil. On ne les emploie que pour graver la musique. La gravure en bois fort négligée aujourd'hui, a produit de beaux ouvrages. (*V.* GRAVURE EN BOIS.) La méthode la plus usitée est celle de graver sur *cuivre*.

De tous les arts d'imitation, il n'en est aucun qui soit d'une utilité plus générale que celui de la gravure. Dès ses commencemens on s'en est servi pour étendre les différentes branches de nos connoissances ; c'est à la gravure que nous devons les plus sûrs moyens de communiquer la représentation des objets visibles ; c'est elle qui nous a dispensés d'avoir recours à ces descriptions embarrassées et presque toujours fautives, dont on étoit obligé de se servir. On peut faire connoître ce qu'on veut mettre sous les yeux et l'indiquer clairement à l'aide d'une estampe accompagnée d'une courte explication. La facilité de multiplier les estampes, leur donne un grand avantage sur les tableaux ; elles ont encore celui d'une plus longue durée, parce qu'on peut plus aisément les préserver des injures du temps.

Pour la composition des tableaux, les estampes sont d'une grande utilité. On peut méditer sur de belles gravures comme sur des tableaux bien faits ; leur étude même est indispensable. Les graveurs étant, pour l'ensemble de la composition, assujettis aux mêmes règles que les peintres, on trouve nécessairement d'excellens modèles dans les ouvrages des plus habiles maîtres. N'y remarque-t-on pas, comme ailleurs, l'élégance dans les attitudes des figures, la beauté dans les airs de tête, une bonne entente dans les effets du clair-obscur ? Mais s'il est quelque chose qu'on puisse imiter, que cette imitation ne devienne point un plagiat. Il y a cependant des choses qu'on peut peindre ou travailler d'après autrui ; tels sont, par exemple, les arbres, les masses de rocher, les tombeaux, les fontaines, les vases, les statues, les ruines, et toutes les espèces d'architecture et d'ornemens.

Il est étonnant que les anciens qui ont excellé dans l'art de graver sur les pierres fines, sur les crystaux et même sur les métaux en creux et en relief, n'ayent pas inventé l'art de tirer des empreintes des ouvrages qu'ils exécutoient. Dans plusieurs anciennes églises on trouve des tombeaux couverts de plaques de cuivre sur lesquelles on voit des figures gravées dans le moyen âge au simple trait, absolument semblables à nos planches gravées. On en conserve dans le Musée des monumens français à Paris. Il y a dans le cabinet des antiques une lame de cuivre qui a été publiée dans mes *Monumens inédits*, sur laquelle on voit un grand nombre de figures gravées de manière à en pouvoir tirer facilement des empreintes. Cependant la gravure sur métal dans l'intention d'en tirer des empreintes, ne date pas de plus loin que du milieu du quinzième siècle ; celle en bois, qui paroît avoir fait naître l'imprimerie, ne lui est antérieure que d'environ

cinquante ans. Il est certain que si les anciens avoient pratiqué cet art, les productions de Timanthes et d'Apelles auroient échappé à la fureur du temps et seroient parvenues à nous, aussi bien que nous sont parvenus les ouvrages d'Homère et de Virgile, multipliés par des copies.

La description d'un tableau ne peut jamais le dessiner dans l'imagination de celui qui ne l'a pas vu. Cet avantage est procuré par la gravure. Lucien nous a laissé la description très-circonstanciée d'un tableau célèbre d'Apelles, où le peintre avoit représenté sous le symbole d'une allégorie ingénieuse le mariage de Roxane avec Alexandre. Raphaël et plusieurs autres peintres modernes ont entrepris de faire revivre ce tableau d'après la description de Lucien, mais aucun d'eux ne s'est rencontré avec l'autre, ce qui prouve assez que la notion d'un tableau produite par une description n'est que vague. Chacun peut avoir appris, par sa propre expérience, que l'idée qu'on s'étoit formée d'un tableau qu'on n'avoit pas vu et sur la description seulement, n'étoit plus, quand on venoit à le voir, qu'une idée chimérique.

Il y a des personnes qui ne trouvant pas dans une estampe les mêmes beautés que dans un tableau, prennent une opinion défavorable de la gravure en général. De-là ils font au graveur des demandes qu'il ne sauroit satisfaire avec les seuls moyens du blanc et du noir. Le graveur est au peintre ce que le traducteur est au poète; dans l'impossibilité de rendre toutes les beautés d'un original, le graveur ainsi que le traducteur s'efforcent de dédommager par des équivalens; et l'homme judicieux leur sait gré de leurs efforts. Un tableau ne se distingue d'une estampe, que par la couleur et par la manière de son exécution. Les règles du beau y sont les mêmes. Une estampe peut être considérée comme un tableau, ou par rapport à l'ensemble, ou par rapport à ses parties. Elle produit quelquefois un bon effet dans l'ensemble, et elle a des défauts essentiels dans les parties, et cela réciproquement. Pour qu'une estampe soit belle dans son ensemble, il faut en général que les règles du *dessin*, de l'*ordonnance*, et la *distribution des jours et des ombres*, soient bien observées; mais pour que toutes les parties produisent le même effet, il faut que l'artiste apporte le même soin au *dessin* de chaque partie, à l'*expression*, à la *grace* et à la *perspective.*

Dans le dessin et dans la composition, les effets sont les mêmes en peinture et en gravure. Une estampe se présente, ou doit se présenter, avec la même expression qu'un tableau. A l'égard de l'accord, un tableau l'emporte sur une estampe. Ce ton vaporeux, que l'éloignement donne à une chose, ne sauroit être bien rendû que par la couleur naturelle, et elle ne peut être donnée que par le pinceau. Une gravure ne peut rendre cette couleur qu'à-peu-près, et par conséquent elle ne peut en donner qu'une idée imparfaite. Elle fait soupçonner seulement la teinte, dont l'objet sera revêtu. Comme nous avons déjà une idée de la manière dont la nature se montre dans de pareils cas, l'estampe ne fait pour ainsi dire que nous la rappeler. Par rapport à la distribution de la lumière, on ne peut guère comparer les tableaux avec les estampes. Le peintre tient à sa disposition mille teintes diverses; par leurs moyens il peut rendre le passage de la lumière à l'ombre par des nuances infinies. Un coloris harmonieux opère par lui-même l'effet de la distribution des jours, quand le graveur au contraire n'a pour toute

ressource que le blanc et le noir. Cependant les règles de la lumière et de l'ombre peuvent être employées encore plus décidément dans les estampes que dans les tableaux. Comme le pinceau séduit l'œil, il faut le regard d'un connoisseur pour distinguer l'effet de la lumière du simple effet du coloris; tandis que dans une estampe, celui même qui n'est pas grand connoisseur, remarquera la masse de la lumière, et pourra suivre les traces de sa distribution par toutes les demi-teintes. De plus, lorsque le coloris d'un tableau est dénué d'harmonie, les teintes ne s'accordent pas entr'elles; dans ce cas une belle estampe, faite d'après un pareil tableau, est préférable au tableau même, en ce qu'elle ne nous offre que ce que l'original a de plus précieux, et ne soustrait à l'œil que ce qu'il a de choquant.

Pour le dessin, l'expression, la grace, la perspective, il n'y a que les deux premieres qualités à l'égard desquelles on puisse établir un parallèle; quant aux deux dernières les tableaux et les estampes paroissent avoir les mêmes avantages. Dans les estampes, l'observation des règles de la perspective est peut-être encore plus praticable, parce que les tailles se terminent toutes vers un point ou vers un côté. Le dessin se trouve terminé dans un tableau par la rencontre de deux couleurs différentes, et sur le cuivre par une ligne formelle. De-là vient que le dessin dans la peinture semble plus naturel et avoir plus d'effet; mais l'anatomiste trouve une plus grande précision encore dans la gravure, parce qu'il peut y suivre la vraie ligne par toutes les sinuosités des jours et des ombres. Dans les estampes en manière noire, cette comparaison n'a pas lieu, parce que le dessin y est pratiqué à-peu-près de même que dans les tableaux. Quant à l'expression le peintre a l'avantage sur le graveur. La force de l'expression réside également dans le coloris comme dans le changement de trait; les traits privés de couleur font même quelquefois un effet tout contraire à l'intention de l'artiste. C'est pourquoi l'expression des passions violentes, indiquée seulement par les lignes du dessin, tombe quelquefois dans le grotesque. Les degrés de l'âge, les nuances du sexe, la jeunesse florissante, les joues livides des malades, etc. ne peuvent recevoir les marques caractéristiques qu'au moyen du pinceau. C'est l'affaire du pinceau de pratiquer dans un portrait les différentes nuances des cheveux et du teint: dans les animaux les diverses sortes de poils, de laines et de plumes: dans les paysages les teintes variées des saisons et des parties du jour. C'est encore le pinceau qui opère un ciel serein en été, un air brûlant à midi, l'azur et le pourpre des montagnes suivant leur distance, la mousse grisâtre d'antiques ruines, la diversité du verd, du jaune, du brun, des feuilles et des terreins, enfin toutes les couleurs qui sont imprimées aux objets de la nature, et qui contribuent si puissamment à la vraie expression de toutes ces choses. La gravure, au lieu d'avoir ces nombreux avantages, ne peut rendre que la figure des objets, et indiquer les différentes dégradations de la lumière. La gravure ne donne qu'une idée très-imparfaite de la *grandeur* d'un *objet éloigné*, que les couleurs rendent beaucoup plus distinct. A mesure qu'un objet est éloigné de nous, sa teinte se renforce; et à une distance considérable, il prend la couleur bleue. Les habitans des contrées montueuses jugent d'abord qu'un objet est très-grand lorsqu'ils peuvent en distinguer la forme, quoiqu'il ait pris la couleur azurée. Sur ce point une estampe est très-

défectueuse, n'étant pas capable de donner les caractères de la grandeur. Une gravure perd encore beaucoup, parce qu'elle ne peut pas désigner le changement qui arrive dans l'air, lorsqu'une teinte étrangère se trouve mêlée à une couleur forte. C'est ainsi qu'il est impossible au graveur de rendre par le blanc et le noir, cette lueur rouge et effrayante dans le ciel, éclairé la nuit par un grand incendie. Un des tableaux de *Guillaume* VAN DE VELDE offre l'aspect d'une flotte en proie aux flammes : il seroit téméraire au graveur de vouloir tenter de rendre un pareil sujet, parce qu'il ne sauroit réveiller l'idée qui le relève principalement. Le burin n'est pas non plus en état de rendre le transparent du coloris, qui naît de la fonte de deux teintes l'une sur l'autre, de façon qu'on découvre en quelque sorte chacune séparément. Le graveur, restreint dans un cercle plus étroit que le peintre, est obligé de rendre de la même manière et la rougeur diaphane et la pâleur opaque de ses figures. Enfin le graveur n'est pas en état de représenter les corps polis et luisans qui doivent souvent leur plus bel éclat aux couleurs dont ils participent par leur proximité, quoiqu'il ait plus de ressources que par rapport aux corps transparens qu'il ne sauroit imiter. Dans les corps lisses et réfléchissans, il peut du moins montrer les reflets des autres objets; il peut représenter la forme des arbres qui se réflètent dans l'eau, sans pouvoir donner à l'eau la teinte verdâtre des arbres. Lorsque le corps poli ne prend la couleur que par le reflet et non par la forme du corps réfléchi, l'art du graveur est impuissant. Il ne sauroit différencier la coupe brillante d'argent d'avec la liqueur vermeille qu'elle contient. Quant à l'*exécution*, tout l'avantage est du côté de la peinture. La manière qui rend le mieux et le plus naturellement la surface d'un objet, est, sans contredit, la meilleure; mais les tailles les plus délicates de la plus belle gravure sont dures en comparaison des touches d'un pinceau moelleux. La manière noire, malgré plusieurs de ses inconvéniens, a l'avantage de rendre très-heureusement une infinité d'objets, sur-tout de la manière dont elle est traitée aujourd'hui. A bien des égards, les anciennes tailles de bois, relativement à l'exécution, sont préférables à beaucoup d'eaux-fortes et de gravures au burin. Malgré tous ces obstacles, il n'est pas moins vrai, que les grands artistes dans chaque art, et par conséquent aussi dans l'art de graver, sont capables d'exécuter des choses qu'on croyoit impossibles. En effet, tous les genres de gravures nous offrent des exemples que le génie, franchissant les limites données à un art, sait vaincre toutes les difficultés.

GRAVURE EN BOIS; l'art de tailler dans le bois différens dessins et d'en tirer des épreuves, a été pratiqué avant la gravure en taille-douce. La gravure sur bois tire son origine des cartiers ou faiseurs de cartes à jouer, nommés en allemand *Formschneider*, c'est-à-dire, tailleur de formes ou de moules. (*V.* CARTES à jouer, et GRAVURE EN ITALIE.) On ne peut pas indiquer avec certitude le véritable inventeur de la gravure en bois; mais par les recherches que plusieurs savans ont faites à ce sujet, il paroît qu'il étoit Allemand. La plus ancienne gravure en bois qu'on connoisse est de l'année 1423; M. DE HEINECKEN l'a trouvée dans la bibliothèque des Chartreux à Buxheim près de Memmingen; il en parle à la page 250 de son *Idée générale d'une collection d'estampes*, et M. DE MURR en a donné une copie dans le deuxième volume de son *journal des Beaux Arts*, écrit

en allemand. Cette gravure précieuse pour l'histoire représente l'enfant Jésus que S. Christophe porte à travers la mer ; l'art paroît cependant beaucoup plus ancien ; il est vrai que dans le *journal Encyclopédique* de 1783, on a donné une notice sur une gravure en bois de 1384, et qu'elle a été reproduite dans les *Miscellaneen artistischen Innhalts*, de M. Meusel, mais les connoisseurs regardent cette date comme très-problématique. Il paroît que l'usage d'orner les livres, de gravures en bois s'est introduit bientôt après l'invention de l'imprimerie. On trouve des détails sur plusieurs de ces anciens livres ornés de gravures en bois, dans les ouvrages du baron de Heinecken, dans les *Notices générales des graveurs*, par M. Huber; Leips. 1787. Il y a de très-belles gravures en bois dans l'*Hypnerotomachia Polyphili*, 1499, in-fol.

On a déjà observé plus haut que les cartes à jouer ont donné lieu à la gravure en bois ; on grava ensuite en bois les initiales de quelques livres d'ailleurs imprimés en caractères de fonte ; mais on ne sait pas au juste à quelle époque cette branche de l'art a été appliquée à des sujets plus importans : ce qu'on peut assurer avec certitude, c'est qu'avant 1430 on gravoit déjà en bois des sujets de la Bible, ce qu'on appeloit *Bible des pauvres*. (*Voy.* Bible.) Ce n'est cependant que vers le commencement du seizième siècle que cet art s'est montré dans un jour favorable ; à cette époque, *Albert* Altdorffer, suisse de naissance, a exécuté de petites gravures en bois, aussi remarquables par le dessin que par le travail. Les amateurs savent que vers le même temps *Albert* Durer grava en bois des dessins d'une si grande beauté que le célèbre Marc-Antonio et d'autres graveurs italiens les ont imités. La gravure en bois a été adoptée à Rome en 1467 pour les figures du livre des méditations du cardinal Turrecremata, et à Vérone, en 1472, pour l'*Opus de re militari* de *Robert* Valturius ; cet art fut cultivé par Mecherino di Sieno, Domenico delle Greche, et Domenico Campagnola, et par d'autres, jusques à Hugo da Carpi. C'est à lui que les Italiens attribuent l'invention de la gravure en clair-obscur. (*Voyez* Gravure en Italie.) Cependant un artiste allemand, appelé *Jean-Ulric* Pilgrim, s'est distingué dans ce genre à une époque antérieure, et ses estampes, toutes gothiques qu'elles sont, font un effet admirable quant au clair-obscur. Les auteurs français, d'après l'abbé de Marolles, ont appelé cet artiste *le maître aux bourdons croisés*, parce que *Pilgrimstab* signifie en français *bourdon*. On place dans la même époque un graveur en bois, nommé Mair, de qui on a des estampes en clair-obscur. *Albert* Durer a publié plusieurs morceaux dans ce goût, et *Lucas* Cranach a donné dans la même manière une pièce datée de 1500.

Pour graver en bois, on commence par dessiner son sujet à l'encre ou au crayon sur une planche de bois à fibres fines, et plutôt tenace que dure; on se sert le plus fréquemment du buis et du poirier : ensuite avec des outils fort tranchans, on creuse et on enlève le bois, à l'exception des traits qui forment le dessin. Tout ce qui y reste en creux doit former les lumières sur l'estampe ; on réserve en saillie les traits et les hachures qui doivent former les mouvemens, les formes et les ombres. Lorsque dans le dessin il y a des objets placés sur un plan plus éloigné, on a la précaution avant de tracer le dessin sur la planche, de pratiquer une légère excavation à l'endroit où se trouveront les plans éloignés, afin

qu'à l'impression les traits qui représentent ces fonds soient moins fortement exprimés que le reste. La gravure étant terminée, on la porte sur une presse d'imprimerie en lettres, et les épreuves sont tirées comme on tire les feuilles d'un livre, en portant au moyen des tampons la couleur sur les parties saillantes de la planche. Ces planches en bois sont pour ainsi dire le contraire des planches de cuivre. Dans celles-ci les traits qui doivent s'imprimer et paroître sur le papier sont en creux, et dans les planches en bois ils sont en relief. C'est pourquoi la gravure en bois ne permet pas de figurer le dessin avec des traits aussi fins, des hachures aussi multipliées que la gravure en cuivre, parce que le bois casseroit et s'écailleroit, soit pendant l'impression, soit pendant le travail de la gravure. Les gravures en bois ont toujours pour cette raison une apparence plus matte, tandis que la gravure en cuivre peut rendre ce qui caractérise les surfaces des corps avec presqu'autant d'exactitude que le pinceau. La gravure sur bois convient particulièrement pour les dessins dans lesquels un petit nombre de traits vigoureux suffit pour exprimer l'essentiel. Des dessins à la plume faits de main de maître, mais peu terminés, sont très-propres pour être gravés en bois. La gravure en bois a l'avantage de résister à l'impression beaucoup plus que la gravure en cuivre; celle-ci donne à peine quelques centaines de belles épreuves, tandis que l'autre en donne plusieurs milliers presque toutes d'une égale beauté; c'est peut-être une des raisons, qui pour l'usage général de la typographie, font préférer la gravure en bois, quoiqu'elle soit moins agréable que la gravure en cuivre. On doit regretter que l'art de la gravure en bois soit négligé comme il l'est aujourd'hui. Les tableaux qui se distinguent sur-tout par la grandeur dans la distribution et le dessin, feroient un meilleur effet si on les gravoit sur bois, que par la gravure en cuivre. Les principaux ouvrages des anciens sculpteurs pourroient être figurés par de bonnes gravures en bois, presqu'aussi bien que par les gravures en cuivre. C'est en effet au grand désavantage des arts du dessin, que la gravure en cuivre a été presqu'exclusivement cultivée au détriment de la gravure en bois.

On a quelques anciennes estampes gravées en bois, auxquelles on a donné le nom d'*estampes en clair-obscur*. Elles sont faites par le moyen de plusieurs planches en bois imprimées successivement sur la même feuille; la première ne porte que les contours et les ombres, la seconde les demi-teintes, la troisième est réservée pour les lumières; par ce moyen on imite les dessins à la plume, à la pierre noire, au lavis, à l'encre rehaussée de blanc sur papier gris ou bleu; les Italiens ont appelé du nom de *chiaroscuro* ce genre de gravure, qu'on connoît en France sous le nom de *camayeu* ou clair-obscur. On possède en Allemagne quelques pièces, gravées d'après cette méthode, qui datent des temps antérieurs à *Albert* Durer. En Italie *Hugo* da Carpi a été le premier à se distinguer par ce genre de gravure, qui convient sur-tout pour représenter ces dessins où les artistes n'ont voulu qu'esquisser les principaux caractères du dessin ou de la composition.

L'avantage des planches de bois est d'en pouvoir multiplier les empreintes à l'infini; aussi voyons-nous que, principalement dans les livres d'Histoire naturelle, les mêmes planches ont servi à des ouvrages différens qui n'étoient pas publiés par le même libraire. L'imprimerie des Plantins étoit prin-

cipalement riche en planches de bois.

La partie mécanique de cet art a été décrite d'une manière détaillée dans le *Traité historique et pratique de la gravure en bois, par* J. M. PAPILLON, dont la seconde édition a paru à Paris en 1766, *in*-8°. 2 vol. Ce même artiste a aussi rédigé l'article *gravure* de l'Encyclopédie; les connoisseurs ont reproché, sur-tout à ce dernier travail de contenir beaucoup d'inexactitudes; l'auteur a adopté une infinité de contes et d'erreurs que son ouvrage n'est propre qu'à propager. Il faut consulter, principalement sur l'historique de cet art, les différens ouvrages du baron de HEINECKEN, sur-tout ses Notices sur les artistes et les objets d'art (*Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*) Leipsic, 1768 et 1786, et son *Idée générale d'une collection complète d'estampes, avec une Dissertation sur l'origine de la gravure*; Leips. 1771, in-8°. On peut encore consulter les ouvrages suivans: *Abrégé historique de l'origine et des progrès de la gravure et des estampes en bois et en taille-douce, par le Major* HUMBERT; *Berlin*, 1752, in-8°. — *Dissertation sur l'origine et les progrès de l'art de graver en bois*, par M. FOURNIER *le jeune*, Paris, 1758, in-8°. — Dans le *journal Economique*, nov. 1751, on trouve un Mémoire *sur les ouvrages en camayeu*. — *Essay on the invention of engraving and printing in Chiaroscuro, by John Bapt.* JACKSON, *illustrated with prints in proper colours*; London, 1754. — M. DE MURR dans plusieurs volumes de son *journal pour l'histoire de l'art*, entr'autres dans le deuxième, cinquième et quatorzième, a traité de cet art. — BUSCHING, dans ses *Elémens d'une histoire des arts du dessin*, MM. UNGER, SEMMLER, WIPPEL, et d'autres, dans des ouvrages particuliers, ont donné d'excellens matériaux pour l'histoire de cet art. On en trouve aussi dans les différens ouvrages qui contiennent des recherches sur l'origine et l'invention de l'imprimerie, nommément dans les *Vindiciæ typographicæ de* SCHŒPFLIN; Strasb., 1759, dans les observations sur cet ouvrage, par FOURNIER le jeune, Paris, 1760, et dans l'*Essai* du savant typographe BREITKOPF, *sur l'origine des cartes à jouer, l'introduction du papier de chiffon et l'origine de la gravure en bois*; Leips. 1784.

Parmi les graveurs en bois, on cite sur-tout, *Pierre* SCHŒFFER ou SCHOIFFER; les caractères coloriés de son célèbre Psaltérium, in-fol. 1457, sont cités comme une preuve que la gravure en camayeu, dont l'invention est communément attribuée à *Hugo* DA CARPI, a pris naissance en Allemagne. Il est très-probable que *Martin* SCHŒN, *Michel* WOLGEMUT, et *Guillaume* PLYDENWURF, ont gravé en bois vers le milieu et à la fin du quinzième siècle. Le premier artiste de ce genre, qu'on peut indiquer avec certitude, est *Jean* SCHNITZER, vers 1480; PHILLERY, qui a vécu vers la fin du quinzième siècle, est le premier graveur en bois des Pays-Bas dont il nous soit parvenu des détails certains. On cite encore, *Ad.* GAMPERLIN, vers 1720; *Rigm.* PHILESIUS, vers 1508; *Math.* GRUNWALD, mort en 1510; *Hugo* DA CARPI, vers 1510; *Albert* ALTDORFER, vers 1511; *Agostino* VENEZIANO *de Musis*, vers 1514; *Jean* BALDING, en 1516; *Jean* BURGMAYR, mort en 1517; *Albert* DURER, mort en 1528; le baron de Heinecken a donné un catalogue de ses gravures en bois, p. 161 et suiv. de ses *nouvelles notices sur les artistes et les objets d'art*; *Albert* GLOCKENTHON, en 1510; *Jean* GULDENMUND, vers 1526; *Antoine* DA TRENTO, en 1530; *Balthazar* PERUZZI, mort en 1536;

Henri VOGTHERR, mort en 1537; *Jean* SPRINGINKLEE, mort en 1540; *Jean* BROSSHAMMER, en 1542; *Rodolphe* SPECKLE, en 1543; *Jean* KULENBACH, mort en 1545; *Daniel* BECCAFUMI, mort en 1549; *George* PENS, mort en 1550; *Jean* SCHÆUFLIN, mort en 1550; *Pierre* GATIN, vers 1550; *Erhardt* SCHŒN, vers 1550; *Jean-Sébastien* BŒHM, vers 1550; les frères HOPFER; *Henri* ALDEGRAF, vers 1551. Les gravures en bois de l'Histoire naturelle de *Conrad* GESSNER sont signées Fo; ce nom n'est vraisemblablement qu'une abréviation du nom de l'artiste à qui l'on doit ces gravures, et qui doit avoir vécu vers 1550. LUCAS DE LEYDE, mort en 1553; *Jérôme* RESCH, mort en 1556; *Jean* BOCHSBERGEN, vers 1560; GIETLEUGHEN DE COURTRAY, vers 1550; *Jacques* KERVER, vers 1560; *Virg.* SOLIS, mort en 1562; *Sigfried* FEYERABENDT, vers 1569; on connoît de cette famille plusieurs graveurs; S. VICHEM, vers 1570; *Christophe* CHRIEGER, en 1572; *Christophe* SICHEM, en 1573; O. GOUJEON, en 1575; *Salomon* BERNHARD, en 1580; DUPONT, en 1583; ITRENZE, vers 1585; *Luc.* MULLER DE CRANACH, mort en 1586; *Jean* ROGEL, vers 1588; *Laon.* NORSINO, en 1590; *Christophe* STIMMER, en 1590; *Marc* CLASERI, en 1590; *Jost* AMAN, mort en 1591; *Jacques* ZUBERLIN, vers 1595; *Christophe* CORIOLAN, en 1600; *Edouard* ECMANN, vers 1620; *André* ANDRIANI, mort en 1623; *Gio. Giorg.* NIVOLSTELLA, mort en 1624; *Barthélemi* et *Jean-Baptiste* CORIOLAN, vers 1630; *Christophe* JEGHER, 1637; *Etienne* DU VAL, en 1650; *Pierre* LE SUEUR, l'aîné, mort en 1698; les deux PAPILLON, mort en 1710 et 1724; *Pierre* LE SUEUR le jeune, mort en 1716; *Gonzalez* VAN HAYDEN, mort en 1720; KERKHAL, vers 1720; *El.* PORCELIUS, mort en 1722; *Vincent* LE SUEUR, mort en 1743; *Jean-Baptiste* JACKSON, vers 1745; *Giuseppe Maria* MORETTI, mort en 1746; *Giovanni Battista* CANOSSA, mort en 1747; *Maurice* ROGER, vers 1747; *Pierre* LE SUEUR, mort en 1750; *Nicolas* LE SUEUR, mort en 1764; *Elis.* LE SUEUR, en 1765; *Antoine-Marie* ZANETTI, mort en 1767, s'efforça de renouveler la manière de *Hugo* DA CARPI; *Nicolas* CARON; *Jean-Baptiste* PAPILLON; les deux MM. UNGER, BEUGNET, DUGOURE, etc.

GRAVURE AU BURIN. Le nom de *graveur* ne convient proprement qu'aux artistes qui gravent au burin. Si l'on vouloit aussi nommer ainsi ceux qui gravent à l'eau-forte, un grand nombre de peintres, et REMBRANDT sur-tout, devroient être placés dans la classe des graveurs. La gravure à l'eau-forte est un art qu'un bon dessinateur apprend facilement et sans avoir besoin des leçons d'un maître; mais l'art de graver au burin exige plus de pratique, et ne s'apprendroit guère, sans le secours d'un maître habile, au degré de perfection que les grands artistes nous font admirer dans leurs ouvrages. Le graveur au burin devroit être bon dessinateur aussi bien que le peintre et le graveur à l'eau-forte, non-seulement pour être en état de faire le dessin du tableau qu'il doit graver, car il pourroit le faire dessiner par un autre, mais surtout pour travailler d'une manière libre lorsqu'il porte le dessin sur le cuivre. Le graveur a besoin surtout de cette partie du dessin qui concerne le clair-obscur, les lumières et les ombres, et l'expression du caractère extérieur des objets visibles. Il faut que les objets lisses et unis soient autrement dessinés que les objets rudes; le luisant, autrement que ce qui est mat; on peut même dire que chaque sorte d'objets exige une manière particu-

lière de dessin. C'est précisément ce qui paroît être la partie la plus difficile de l'art, celle qui demande du génie.

Les premières études du graveur sont les mêmes que celles qui conviennent au peintre, au sculpteur, et aux autres artistes en général qui s'occupent des arts du dessin. Le graveur doit être aussi bon dessinateur que le peintre; et s'il y a eu de célèbres graveurs qui, sous ce rapport, ont été foibles, c'est qu'ils ont travaillé d'après des dessins parfaitement terminés, au moyen desquels ils ont su couvrir leur foiblesse. Le graveur doit s'exercer sur-tout à bien dessiner d'après nature, pour acquérir une certaine aptitude à représenter les différentes sortes de caractères d'objets naturels. Comme c'est une partie principale de l'art du graveur de travailler d'après des tableaux, et que la gravure est employée surtout à imiter les plus beaux ouvrages du pinceau, il faut que celui qui veut devenir graveur habile s'exerce avec assiduité à dessiner d'après des tableaux, pour qu'il apprenne à bien exprimer ce qu'il y a de caractéristique dans le faire de chaque maître. C'est par cette raison même qu'il est avantageux au graveur de s'exercer aussi dans l'art de la peinture, parce qu'il faut être peintre pour remarquer chaque trait de pinceau dans un tableau. Après avoir constamment étudié ces différentes parties de l'art, il sera avantageux pour lui de comparer des gravures de beaux tableaux avec les originaux même; ce n'est que par ce moyen que le graveur apprendra dans la plus grande perfection, l'art de traduire, pour ainsi dire, le tableau en gravure.

Le maniement du burin est donc la partie la moins importante de l'art. Un peintre, qui est excellent dessinateur, peut presqu'entièrement former le graveur; le peu qui lui manque encore, est facilement suppléé par un graveur et par l'exercice. L'exemple des artistes[1] qui, sans avoir été forts dans le dessin, ont acquis beaucoup de réputation par leur habileté à manier le burin, ne doit pas éblouir les jeunes graveurs, ni les engager à négliger l'art du dessin, qui, sans contredit, est le chemin le plus sûr pour parvenir à la perfection dans l'art de la gravure. Celui qui a appris à exprimer le caractère naturel de chaque objet, soit au crayon, soit à la plume, trouvera ensuite peu de difficultés à entreprendre ce travail au burin. Une seule observation suffira pour prouver combien il est nécessaire que le graveur commence par bien se perfectionner dans la pratique du dessin. On sait que l'artiste qui veut graver un tableau, ne peut pas traiter de même les différens endroits de son ouvrage. On peut s'en convaincre, en examinant avec attention chaque bonne gravure: lorsque l'artiste qui commence à se livrer à l'exercice de son art veut par le procédé long, et pour ainsi dire craintif, du burin, chercher la manière dont il convient de traiter chaque objet, on peut dire que sa vie suffira à peine pour trouver ce qu'il cherche. Ce travail est plus expéditif lorsqu'on se sert du crayon et de la plume; lorsqu'on voit qu'une manière n'est pas assez convenable pour l'objet qu'on a à traiter, on peut en essayer un grand nombre d'autres, tandis qu'en ne se servant que du burin on peut à peine en essayer deux ou trois. Pendant le temps que le jeune graveur s'exerce à dessiner, il peut déjà se livrer aux premiers essais du burin, afin de donner de la sûreté à sa main, et de la liberté à son outil. Les exercices destinés principalement au dessin d'après nature et d'après des tableaux, peuvent être combinés à ce qu'on peut appe-

ler l'alphabet de l'art de la gravure, c'est-à-dire à des essais de graver des traits droits, courbes, des hachures, des traits profonds, légers, durs, moelleux, etc.

Pour les progrès de l'art du graveur, il seroit de la plus grande importance d'avoir sous la main une collection recueillie par un bon maître ou un habile connoisseur, et contenant les meilleures gravures exécutées par les artistes auxquels l'art doit en effet quelque degré de perfection. Une pareille collection devroit être faite, de sorte que chaque feuille offrît quelque nouveau procédé qui a été reçu par les artistes, et qui a contribué à donner à l'art un degré de perfection de plus. En expliquant ces gravures au commençant, il apprendroit la manière qui convient le mieux à chaque sujet, et pour représenter le nu des figures, le brillant des métaux, le luisant des étoffes de soie, les différentes températures de l'air, etc. Dès que les yeux du commençant ont acquis une certaine facilité par le maniement du burin, ses yeux et sa main par le maniement du crayon, il peut commencer à travailler d'après ces gravures.

Lorsqu'on réfléchit que le graveur ne peut employer que des traits et des points, on peut juger combien de difficultés l'art avoit à surmonter pour trouver les moyens variés de représenter chaque objet de la manière la plus naturelle, et de faire presque deviner les couleurs des objets. Ce sont précisément ces grandes difficultés, qui font qu'un graveur réussit rarement à être également grand dans toutes les parties de son art, et qui prouvent qu'il est utile que chacun se borne à une seule branche, l'un à graver le portrait, l'autre le paysage, l'autre l'histoire, etc. Ce seroit peut-être exiger trop que de demander qu'un seul homme soit également fort dans toutes les parties.

Par ce qu'on vient de dire, on verra encore que l'habile graveur, dans quelque partie qu'il se distingue, ne doit être estimé inférieur ni au peintre, ni à aucun autre artiste, soit par rapport au génie ou aux talens, soit par rapport à la promptitude du faire, acquise par la pratique de l'art.

Les Italiens et les Allemands se disputent l'invention de la gravure au burin; *voyez* au sujet de leurs prétentions à cette découverte l'article GRAVURE EN ITALIE.

A l'article EAU-FORTE, on a déjà indiqué les artistes qui se sont distingués dans cette branche de l'art; quant aux autres maîtres qui se sont acquis de la réputation, et sur-tout quant aux inventeurs de la gravure au burin, nous citerons encore : *Martin* SCHOENGAUER ou SCHOEN, mort en 1486; *Tommaso* FINIGUERRA; ISRAEL VON MECHELN, père et fils, depuis 1450 jusqu'en 1523; *Bacio* BALDINI et *Sandro* BOTICELLI, auxquels on attribue les premières gravures certaines de maîtres italiens; *Michel* WOHLGEMUTH, mort en 1519, sur lequel on peut consulter, entr'autres, l'*Idée générale d'une Collection d'estampes*, à la page 233; le vingtième volume de la *Nouvelle Bibliothèque des Belles-Lettres*, et le deuxième du Journal artistique de M. de Murr : *Albert* DÜRER, mort en 1528; le nombre de ses ouvrages gravés au burin, s'élève à environ quatre-vingt-dix : *Albert* ALTORFER, vers 1511 : *André* MONTEGNA, mort en 1517 : *Marc-Antoine* RAYMONDI, vers 1527 : *Agostino* VENEZIANO, surnommé *de Musis*, vers 1514; *Noël* GARNIER, vers 1520, est regardé comme un des premiers graveurs en France : *Nicolas* BELIN *da Modena*, et *Giov. Ghisi* MONTOVANTO, vers 1530 ; *Luc.* DAMMESZ, mort en 1533 : *Giov. Giac.* CARAGLIO, et *Marco* DA RAVENNA, vers 1540 : *Giul.*

BONASONE, vers 1547 : *Eneas* VICO, *George* PENS, *Henri* ALDEGRAF, et *Jean-Sébast.* BEHM, vers 1550 : *Adr.* et *Jean* COLLÆRT, vers 1555 ; *Adam* et *George* GHISI, *Lambert* SUTERMANN, FAGIVOLI, FRANCO, et *Virgile* SOLIS, vers 1560, *Corneille* CORT, et *Martin* ROTA, vers 1569 : *Giov. B.* CAVALIERE, vers 1574 : *Et.* DE LAUNE, de Strasbourg, vers 1582 : *Jérôme* BANG, *Paul* FLYNT, et *Gen.* JODE, vers 1591 : *Théodore* DE BRY, vers 1596 : *Conrad* JODE, et *Jean* SADELER, morts en 1600 : *François* ASPRUCK, vers 1601 : *Agost.* CARACCI, mort en 1602 : *Jean* SAENREDAM, mort en 1607 : *Nicolas* DE BRUYN, vers 1610 : *Philippe* GALLE, mort en 1612 : *Daniel* KELLERTHALER, vers 1613 : *Cher.* ALBERTI, mort en 1615 : *Henri* GOLTZIUS, mort en 1617 : *Théodore* GALLE, vers 1620 : *Ambroise* BONVINCINO, vers 1622 : *François* VILLAMENA, vers 1626 : *Henri* GOUDT, vers 1626 : *Pierre* LASTMANN essaya le premier, l'an 1626, de donner des gravures coloriées, qui ne réussirent pas très-bien : *Robert* DE VOERST, vers 1628 : *Gilles* SADELER, mort en 1629 : *Crisp.* DE PAAS, *Schelde* BOLSWERT, *Paul* PONTIUS, *Lucas* VORSTERMANN, et *Pierre* DE BALLIN, vers 1630 : *Jacques* MATHAM, mort en 1631 : *Pierre* JODE, mort en 1634 : *Conrad* GALLE, vers 1634 : *Luc.* KILIAN, mort en 1637 : *Abraham* BLŒMÆRT, mort en 1647 : *John* PAYNE, mort en 1648, est le premier des graveurs anglais qui se servit du burin : *Giuseppe* ZARLATI, *Jean-Frédéric* GREUTHER, *Girol.* ROSSI, *Conrad* MARINUS, *Jacques* NEEFS, *Pier.* NOLPE, *Henri* SNYERS, *Conrad* DE DALEN, *Conrad* CAUKERKEN, *Pierre* CLOUET, et *Pierre* JODE, vers 1650 : *Fr.* SNEYDERS, mort en 1657 : *Giuseppe Battista* GALLESTRUZZI, *Jacq.* BELLANGE, *Pierre* DE BLEEK, et *Pierre* LOMBARD, vers 1660 : *Conrad* MEYSSENS, vers 1662 : *Théodore* MATHAM, vers 1663 : *Michel* L'ASNE, mort en 1667 : *Jon.* UMBACH, et *Michel* NATALIS, vers 1670 : *Et.* BAUDET, et *Nic.* PITHAU, morts en 1671 : *Jean* L'ENFANT, mort en 1678 : *Charles* AUDRAN, mort en 1674 : *Robert* NANTEUIL, mort en 1678 ; c'est le premier qui, par des points allongés, sut donner à ses têtes une couleur convenable : *Reg.* ZEEMANN, *Daniel* DANCKERTS, *J.* MUNICHUYSEN, *Elias* HAINZELMANN, et *Anton* BLOOTERLING, vers 1680 : *Fr.* SPIERRE, mort en 1681 : *Guillaume* CHATEAU, mort en 1683 : *Conrad* BLŒMÆRT, vers 1686 : *Guillaume* ROUSSELET, mort en 1686 : *Cl.* MELAN, mort en 1688 : *Corn.* DE VISSCHER, vers 1690 : *Philippe* KILIAN, mort en 1693 ; *François* DE POILLY, mort en 1693 : *Barthelemi* KILIAN, mort en 1696 : *Jean* VISSCHER, vers 1696 : *Baptiste* KILIAN, mort en 1696 : *Conrad* MEYER, mort en 1698 : *Antoine* MASSON, mort en 1700 : *Simon* THOMASSIN, vers 1700 : *Gérard* AUDRAN, mort en 1703 ; *Gérard* EDELINCK, mort en 1707 : *Antoine* TROUVEAU, vers 1707 : *Conrad* VERMEULEN, vers 1707 : *Jean-Baptiste* NOLLIN, vers 1710 : *Louis* AUDRAN, mort en 1712 : *Jean-Jacques* THURNEISER, mort en 1718 : *Jean-Ulric* KRUNS, mort en 1719 : *Philippe* THOMASSIN, vers 1720 : *Michel* DOSSIER, vers 1720 : *Etienne* PICART, et *Ben.* AUDRAN, morts en 1721 : *Jean-Henri* TISCHBEIN le vieux, et *Jean-Louis* ABERLI, vers 1722 : *Et.* DESROCHERS, vers 1723 : *Arn.* WESTERHOUT, mort en 1725 : *Louis* SIMONEAU, mort en 1727 : *Charles* SIMONEAU, et *Jean-Bapt.* POILLY, morts en 1728 : *Franç.* CHEREAU, *Martin* BERNIGEROTH, et *Bernard* PICART, morts en

1733 : *Jean-Henri* STÆRKLIN ; mort en 1736, s'exerça le premier à graver en miniature ; son fils *Jean-Rodolphe*, mort en 1756, a atteint un plus haut degré de perfection dans ce genre de gravure : *Jean* GERNE, mort en 1738 : *Louis* DESPLACES, mort en 1739 : *Henri-Simon* THOMASSIN, vers l'an 1741 : *Jacques-Christophe* LE BLOND, mort en 1741 : *Charles* DUPUIS, mort en 1742 ; *Robert* AUDENAERT, mort en 1743 : *Giovanni* CANOSSA, mort en 1747 : *Jean-Guillaume* WOLFGANG, mort en 1748 : *Nicolas-Henri* TARDIEU, mort en 1749 : *Pierre* DREVET *pere* et *fils*, morts l'un et l'autre en 1749 : *Jean* ADMIRAL, *Jacques* ALIAMET, *Laurent* CARS, *Et.* FESSARD, *Jean-Jacques* FLIPART, *Th.* MAJOR, et *Jean* OUVRIER, vers 1750 : *Jacq.-André* FRIEDERICH, mort en 1751 : *Jacques* FREY, mort en 1752 : *Gaspard* DUCHANGE, mort en 1754 : *Georges-Martin* PREISSLER, mort en 1754 : *Nicolas* DE LARMESSIN, *Bart.* CRIVELLARI, vers 1755 : *Bernard* L'EPICIER, mort en 1755 : *Jean* AUDRAN, mort en 1756 : *Philippe-André* KILIAN, mort en 1759 : *J.-Ph.* LE BAS, mort en 1760 : *Jean-Michel* LIOTARD, et *Jean-Adam* SCHWEICKART, vers 1760 : *Jérémie-Jacques* SEDELMAYER, mort en 1761 : *Louis* SERUGUÉ, mort en 1762 : *Jean* DAULLE, mort en 1763 : *Nicolas* BEAUVAIS, mort en 1765 : *Jean-Jacques* BALECHOU, mort en 1764 : *Antoine* FALDONI, mort en 1765 : *François* MARRA, *Jean-Baptiste* BERNIGEROTH, vers 1765 : *Conrad* PLOOS VAN AMSTEL, inventa l'art d'imiter tous les genres de dessins coloriés, avec la plus grande perfection : *Gustave-André* WOLFGANG, *Jérôme* SPERLING, et *Cl.* DREVET, vers 1766 : *Jean-M.* BERNIGEROTH, *Marc* PITTERI, et *Jean-El.* RIEDINGER, morts en 1767 : *Chrétien-Frédéric* BOETHIUS, et *Lor.* ZUCHI, vers 1768 : *Jean-Ch.* FRANÇOIS, mort en 1769 : *Jean-El.* NILSON, vers 1769 : *Jacques* HOUBRACKEN, mort en 1770 : *Jean* SAVANT, en 1770 : *François* BASAN ; BALLASTER ; *A. B.* BARBAZA ; *Jean* BARRY ; BARTOLOZZI, un des premiers artistes qui ont gravé au pointillé ; parmi les autres graveurs qui se sont distingués dans ce genre, on cite : *Jon.* SPILSBURY, *W.* RYLAND, *Rob.* MENAGEOT, *G. F.* SCHMIDT, *Just.* PREISSLER, *Dan.* BERGER, *C.* FELLER, *P. G.* TOMKINS, BICHARD, *J. R.* SMITH, *W.* DIKINGSON, les frères FACIUS, *J.* PARKER, *Caroline* WATSON, KINGSBURY, *R.* MACUARD, *T.* BURKE, *G.* WARD, *G. P.* CARBY, SAILLIER, *G.* SHARP, *V. M.* PICOT, BETTILINI, *P.* SIMON, HOWARD, *G.* WILKINGSON ; *N.* POLARD ; *C.* TOMKINS ; Madame PRESTEL ; *J. M.* DELATRE ; *G.* GRAHAM ; SINZENICH, SCHIAVONETTI, etc. ; *J. F.* BAUSE ; *Jean* BEAUVARLET : BEAVIT ; *Salv.* CARMONA ; *G.* CATINI ; *G B.* CECCHINI ; CHEVILLET ; CLEMENS ; *R.* COOPER ; *Dom.* CUNEGO, *Aloysio* CUNEGO, et *Joseph* CUNEGO ; *Nic.* DE LAUNAY ; *Guill.* ELLIS ; *Et.* FIGUEL ; FITLET ; *Fab.* GAUTIER ; DAGOTY ; *Pierre* DE GEUST ; *Jacques* GILBERG ; *Jean* HALL ; *Antoine* HEMERY ; LAVREINCE ; LONGUEIL ; MARTIN ; *Jan.* MASSON ; *Arch.* MACDUFF ; MASSARD ; *Chr.* DE MECHELN ; *P. E.* MOITTE ; *J. G.* MÜLLER ; *Et.* MULINARI ; *J. Mart.* PREISSLER ; REINIER ; *André* ROSSI ; *F.* SELMA ; *Jacq.* SCHMUTZER ; *Rob.* STRANGE ; *J. C.* SHERWIN ; *Jacq. Nicolas* TARDIEU ; PORPORATI ; *Sim. Fres.* RAVENET ; *Giov.* VOLPATO ; ROSASPINA ; *Henri* VINKELES ; *Josué* WAGNER ; *Jean-Georges* WILLE ; *Guillaume* WOOLLETT ; *Raph.* MORGHEN ; *Pierre* DUCROS ; *Pierre-Paul* MON-

TAGNATI ; plusieurs membres de la famille HAID ; *Jean-Etienne* et *Jean-Michel* LIOTARD ; UNGER père et fils ; *Daniel* CHODOWIECKI ; les deux BRAND ; les deux CRUSIUS ; *Jean-Guillaume* MEIL ; *Salomon* GESSNER ; trois HACKERT ; *Christian-Gottlieb* GEYSER ; *Carle* et *Henri* GUTTENBERG ; *Angelica* KAUFMANN ; STOELZEL ; *Clément* KOHL ; *Adam* BARTSCH ; SCHLOTTERBECK ; *Jean-Henri* LIPS ; SCHUBERT ; SCHNORR ; BOETTCHER ; DURMER ; PFEIFFER ; WRENK ; PICHLER ; GEIGER, etc. etc.

Parmi les ouvrages français qui traitent de la gravure en général, nous citerons : celui de BOSSE, indiqué à l'article EAU-FORTE, et dont la troisième partie, dans l'*édition* de Cochin, traite spécialement de la gravure au burin. — Le chapitre X du deuxième livre de l'ouvrage de FÉLIBIEN, intitulé : *Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture*, etc. p. 280, de l'édition de 1697. — *Nouvelle Méthode pour faire une infinité de dessins différens, avec des carreaux mi-partis de deux couleurs, par une ligne diagonale ; ou Observations du Père* Dominique DOUAT : Paris, 1722, in-4°. — *Idée de la Gravure, par* M. MARCENAY DEGHUY; Paris, 1756, in-8°. — Parmi les Livres imprimés en langue anglaise sur ce sujet, on remarque : *Sculptura ; or the History and Art of Chalcography and engraving in copper*, by J. EVELYN ; London, 1663, in-12, 1755, 1759, in-8°. — *Art of graving and etching, with the way of printing copper-plates*, by M. FAITHORNE ; London, 1702. — *Sculptura historico-technica, or the History and Art of engraving, extracted from* BALDINUCCI, Florent LE COMTE, FAITHORNE, *the Abcdario pittorico and other authors* ; London, 1747, 1766, 1770, in-4°. — *An Essay upon Prints ; containing Remarks upon the principles of picturesque beauty, the different kinds of Prints, and the characters of the most noted masters : illustrated by criticism upon particular pieces : to which are added some cautions that may be useful in collecting prints by* GILPIN ; London, 1767, 1768, 1781, in-8°.

Parmi les auteurs hollandais, le principal est LAIRESSE, qui dans le treizième livre de son *Grand livre des Peintres* a traité de l'art de la gravure en général, de l'ensemble nécessaire pour faire une belle gravure, de la différence qu'il y a entre la gravure à l'eau-forte et celle au burin, de la manière de faire des hachures, de la manière de pointiller de quelques graveurs, de la manière de graver le bas-relief à l'eau-forte, de la manière de graver au burin et de disposer les tailles, enfin de la gravure en manière noire.

Parmi les livres allemands qui traitent de cet art, nous indiquerons : La septième section de la seconde partie de l'ouvrage de KERBMON, intitulé : *De la Nature et de l'Art*. — La douzième section de la seconde partie du premier volume de l'ouvrage de M. PRANGEN, qui porte le titre d'*Essai sur la formation d'une Académie des Beaux-Arts*. — *Sur l'étude de la Gravure*, par Louis FRONHOFER. Ce traité se trouve dans le premier volume des *Mémoires de l'Académie de Bavière*, Munich, 1781, in-8°. — Au nombre des ouvrages qui appartiennent à la théorie de l'art de la gravure, il faut encore citer le *Dictionnaire de chiffres et de lettres ornées à l'usage de tous les Artistes, contenant les vingt-quatre lettres de l'alphabet, combinées de manière à y rencontrer tous les noms et surnoms entrelacés*, par M. POUGET ; Paris, 1766.

A l'article EAU-FORTE on trouvera l'indication des principaux ouvrages qui traitent de ce genre de gravure. Quant aux gravures coloriées, on peut consulter les livres suivans : *Nouveau genre de Peinture, ou l'Art d'imprimer des portraits et des tableaux en huile, avec la même exactitude que s'ils étoient faits au pinceau*, par J. Chr. LE BLON ; Londres, 1722, in-4°. — *An account of* M. James-Chr. LE BLON's *Principles of printing in imitation of painting*, by Cromw. MORTIMER. Ce Traité se trouve dans les Transactions philosophiques de l'année 1731. — *Coloritto, or the Harmony of colouring in painting, reduced to mechanical Practice, under easy precepts and infaillible rules*, by J. Chr. LE BLON ; Londres, 1737, in-4°. On le trouve en anglais et en français, avec cinq gravures coloriées, dans l'*Art d'imprimer les Tableaux, traité d'après les écrits, les opérations et les instructions verbales de* J. Chr. LE BLON ; Paris, 1756 et 1768, in-8°. — *Lettre concernant le nouvel art de graver et d'imprimer les Tableaux*, par J. GAUTIER ; Paris, 1749, in-8°. — Dans la seconde édition de l'*Art d'imprimer les Tableaux*, etc. et dans l'ouvrage intitulé : *Coloritto, or the Harmony of colouring*, etc. qui viennent d'être cités l'un et l'autre, on trouve une notice sur les opérations nécessaires pour graver et imprimer des estampes à l'imitation de la Peinture, selon le système de Charles LE BLON. Ces opérations contiennent la préparation des planches, la grainure, un moyen sûr pour calquer sur la grainure, la gravure des planches ; l'auteur y traite de l'intention des trois planches, pour établir l'ensemble, de la manière la plus prompte d'opérer, des cas particuliers qui peuvent exiger une cinquième planche, de l'impression des couleurs, du blanc, du noir, du bleu, du jaune, du rouge, de la manière de faire la vraie laque, du vernis, de la taille-douce en deux et en trois couleurs. Dans l'ouvrage de BOSSE, on trouve un extrait de l'*art d'imprimer les tableaux*.

Sur la gravure à la manière du crayon, on trouve un mémoire dans le quatrième cahier du *Recueil de planches sur les Sciences et les Arts*, dont Bosse a donné un extrait dans son ouvrage. Une lettre de Ch. FRANÇOIS, artiste qui a perfectionné beaucoup ce genre de gravure, se trouve dans la première partie des *Philosophes modernes* de SAVERIEN ; Paris, 1767, in-4°. — *Le Pastel en gravure, inventé et exécuté par* Louis BONET, *composé de huit épreuves qui indiquent les différens degrés* ; Paris, 1769, in-8°. — *Nouvelle manière de faire des gravures de différentes couleurs à la manière du Dessin*, par J. J. BYLAERT, traduit du hollandais en allemand ; Amsterdam et Leipsick, 1773, in-8°. Les ouvrages qui traitent de la gravure en *manière noire*, sont indiqués à l'article MANIÈRE NOIRE.

Quant à la gravure qui imite le lavis, on peut consulter les livres suivans : *L'art de graver au pinceau ; nouvelle méthode plus prompte qu'aucune de celles qui sont en usage, qu'on peut exécuter facilement sans avoir l'habitude du burin, ni de la pointe, mise au jour* par M. STAPART ; Paris, 1773, in-12. Ce livre a été traduit en allemand par HAREMPETER ; Nuremberg, 1780. BOSSE a consacré à cette manière de graver une section de son ouvrage.

Sur l'histoire de la gravure, on peut consulter : *Comminciamento e progresso dell' arte d' intagliar in rame, da Filippo* BALDINUCCI ; Firenze, 1686, in-4°. et avec les supplémens de *Dom. Maria* MANNI, *ibid.* 1761. — *Abrégé historique de l'origine et des progrès de*

la Gravure, *et des Estampes en bois et en taille-douce*, *par le Major* HUMBERT; Berlin, 1752, in-8°. — *Histoire de la Gravure, jusqu'au temps d'Albert Dürer;* mémoire qui se trouve dans le deuxième volume du Journal des Arts de M. DE MURR. — On trouvera dans le vingt-cinquième volume de la nouvelle Bibliothèque des Belles-Lettres, une *Dissertation sur l'Histoire de la Gravure en Allemagne, depuis son invention jusqu'à l'an 1500*. — *Essai d'une Histoire de la Gravure, depuis sa première origine, suivi de celle des Progrès de cet art, dans les Nouvelles des Arts et des Artistes*, p. 276.

GRAVURE EN ITALIE. Nous avons déjà traité de l'origine de la gravure en bois en Italie, aux articles CARTES et GRAVURE EN BOIS. Vers le milieu du treizième siècle s'introduisit dans ce pays l'art d'imprimer les livres. Peu après s'établit l'usage de les orner de figures en bois. Les Allemands avoient donné l'exemple et l'idée de ce dernier art, au commencement de l'imprimerie, en gravant en bois les lettres initiales. On étendit beaucoup cette découverte dans un livre imprimé à Rome en 1467; et dans un autre publié à Vérone en 1472. Le premier contient les *Méditations du Cardinal* TURRECREMATA, avec des figures gravées en bois, légèrement coloriées. Le second, intitulé : *Roberti* VALTURII *de re militari*, est orné de figures relatives à l'art militaire; on les attribue à *Mathieu* PASTI, ami de Valturius, et assez bon peintre pour ce temps-là. Cet ouvrage rare se trouve à Bassano dans la Bibliothèque du comte Jos. Remondini. Depuis cette époque, la gravure en bois fit des progrès rapides, et fut cultivée avec succès en Allemagne, par Albert DURER, nommé faussement par quelques auteurs *Albert* DUR ou même ALBERDUR; en Italie, par MECHERINO de Sienne, par *Domenico* DELLE GRECHE, par *Domenico* CAMPAGNOLA, et par d'autres également habiles, jusqu'à *Hugo* DA CARPI, dont le talent supérieur a signalé une époque marquante dans cet art; de-là est née l'école de Modène.

Quoique les découvertes soient dues souvent au hasard, il est cependant naturel de supposer que la gravure en bois a donné l'idée de celle en cuivre. Mais avant d'aller plus loin, nous parlerons d'un art particulier, très-ancien, et désigné dans les auteurs italiens par le mot *Niello*. Cultivé spécialement à Florence dans le quinzième siècle, il tomba et fut presque abandonné dans le siècle suivant. On l'employoit pour les calyces, les paix, les reliquaires, ainsi que pour les poignées ou montures d'épées, pour des dessus de tables, pour des bracelets, et d'autres meubles ou bijoux domestiques. Ce genre de travail se voit encore sur des coffrets d'ébène, ornés, de distance en distance, de petites plaques aussi d'argent historiées, fleuronnées, et représentant des figures. On gravoit sur ces lames d'argent telle histoire, telles fleurs, telle figure, tel portrait qu'on vouloit; puis on remplissoit le creux des tailles d'un mélange d'argent et de plomb. Ce mélange noirâtre produisant l'effet de l'ombre, et l'argent celui de la lumière, il se répandoit nécessairement sur tout l'ouvrage une espèce de clair-obscur déterminé, sans doute, par la teinte sombre qui résultoit du mélange. Les anciens appelèrent cet art *nigellum*, mot dont les Italiens ont fait celui *niello*, traduit en Français, improprement peut-être, par le mot *guillochis*. Parmi ceux qui se distinguèrent dans cet art, on doit citer FORZORE; CARADOSSO, Milanois; FRANCIA, Bolonois; *Giov.* TURINI, de Sienne, et trois Florentins,

Mat. Dei, *Anton.* Pallaiuolo; et Maso Finiguerra.

Revenons maintenant à la gravure en cuivre. On peut la diviser en trois âges. D'abord, Maso Finiguerra n'avoit coutume de remplir du melange appelé *niello* les creux ou les tailles préparées dans l'argent, qu'au préalable il n'eût fait les épreuves de son travail. Cet orfèvre florentin, selon Vasari, avoit coutume de tirer en pâte de terre ou en soufre fondu l'empreinte des gravures qu'il exécutoit pour le *niello;* il remarqua que le noir, qui étoit resté au fond des tailles, s'imprimoit sur ces pâtes, et produisoit des dessins comme faits à la plume. Après un grand nombre d'essais, il trouva que le papier humecté étoit très-propre à recevoir le noir broyé avec de l'huile, dont il remplissoit les traits de ses gravures. Il se mit donc à tirer des épreuves en appliquant son papier humecté sur le métal ainsi préparé, et en le frottant avec la paume de la main, ou en y faisant passer un rouleau.

Ce procédé fut, dit-on, imité par *Baldini*, Florentin, par *Botticelli* et *Pollajuolo. Mantegna* le pratiqua à Rome. Les épreuves faites dans le premier genre par Finiguerra sont perdues, excepté le soufre d'une paix gravée en 1452, où, au milieu de plusieurs figures, on voit le Christ montant au ciel. Il se trouve aujourd'hui dans le cabinet Durazzo, avec un mémoire manuscrit du président Gori, auquel il avoit appartenu, et qui assure l'avoir confronté avec l'original. Quant à ses épreuves sur papier, on a douté long-temps qu'il en existât encore; mais le Cabinet de la Bibliothèque nationale possède une épreuve de cette paix, qui a été reconnue par l'abbé Zani de Florence, grand amateur d'estampes. Le cabinet Durazzo possède beaucoup d'épreuves de plusieurs orfèvres inconnus. Le dessin suffit quelquefois pour découvrir leur origine; mais les inscriptions et d'autres accessoires sont des indices plus certains. D'après tout ceci, on ne peut donc, comme l'ont fait quelques auteurs, raisonnablement attribuer à Maso Finiguerra seul, ou à ses élèves, le procédé de tirer des épreuves avant de remplir les creux ou tailles avec le *niello*. Caradosso, et d'autres bons artistes italiens, l'ont aussi mis en usage, comme étant une partie essentielle de leur art. Ce fut ce moyen, et non le hasard, qui les conduisit à perfectionner leurs ouvrages. Il se rencontre encore dans toute l'Italie des épreuves des *Niellatori*. On les connoît surtout par la position des caractères, qui dans les originaux sont à droite, et qui dans la gravure se lisent, comme l'hébreu, de droite à gauche; le reste de l'estampe est également tourné en sens contraire de l'original. On peut encore les distinguer par la couleur dont les artistes se servoient, et qui étoit de noir de fumée et d'huile, ou d'une teinte très-légère; par l'impression faite avec la main ou avec le rouleau, car ces deux derniers moyens ne peuvent pas reproduire cette finesse et cette précision des traits que la presse conserve. On a pensé encore que les orfèvres tiroient de semblables épreuves de leurs ouvrages seulement gravés, et sans être *niellati;* quoi qu'il en soit, ils les conservoient dans leurs ateliers pour l'instruction de leurs ouvriers et de leurs élèves, et c'est ainsi que quelques-unes sont venues jusqu'à nous.

De ces commencemens, on a passé plus ou moins vite à ce qu'on peut appeler le second âge de la gravure en cuivre. En voyant le bel effet des premiers essais, on a conçu l'idée d'un goût plus fin et plus délicat, et d'employer les nouveaux ouvrages de l'art au même

usage que ceux des gravures en bois. Ainsi ce fut dans les ateliers même des orfèvres que la chalcographie prit naissance. Les premiers travaux furent exécutés sur l'argent, sur l'étain, ou sur toute autre composition plus tendre que le cuivre. Mais on doit observer que les Italiens ont suivi cette méthode avant de graver en cuivre. Quelle qu'ait été la matière dont les premiers orfèvres ont fait usage, il leur fut aisé de substituer à l'obscur que produisoit le *niello*, l'obscur de la taille ou des creux, et de graver à l'envers afin que l'empreinte du dessin fût placée à droite. Ainsi on perfectionna toujours l'art de plus en plus. Lorsqu'on se servit du rouleau ou de la presse imparfaite pour imprimer d'une manière plus nette et plus sûre, on fixa la planche dans un cadre de bois avec quatre petits clous. On fit l'essai de différentes couleurs; mais sur toutes, on préféra l'azur ou bleu céleste, qui domine dans la plupart des anciennes estampes. Telles sont les cinquante cartes, vulgairement appelées *le jeu de Mantegna*. Bien qu'elles ne portent pas de nom, les connoisseurs, d'après plusieurs remarques, les attribuent à Mantegna. Celle qui représentoit le Doge est souscrite *il Doxe;* et sur d'autres on lit, *Artixan*, *Famejo*, ou quelques mots semblables du dialecte vénitien. On trouve, dans plus d'un recueil, des estampes semblables à celles du jeu; mais elles sont beaucoup plus petites, et d'un travail tout différent. Il y en a une dont le frontispice porte un lion vénitien, et pour marque les deux lettres C. E. unies.

Si nous passons des cartes ou des estampes isolées à celles des livres, on connoît les premiers ouvrages ornés de gravures en cuivre. Les plus remarquables sont: *Il Monte Santo di Dio*, et *la Commedia di Dante*, tous deux imprimés à Florence. Il faut y ajouter la *Géographie de* Berlinghieri, publiée dans la même ville, et deux éditions de la *Géographie de Ptolémée*, l'une faite à Bologne et l'autre à Rome, toutes trois accompagnées de planches, dont les auteurs ne sont pas absolument connus. On en fait cependant honneur à Botticelli. Il a composé des gravures pour le poëme de l'Enfer. Mais les deux sujets qui se trouvent dans l'édition de Dante par Gio. de Lamagna, offrent tellement la manière de Sandro, qu'on ne peut douter que ce ne soit son ouvrage. Dans certains exemplaires de la même édition, on a collé d'autres estampes du n° 1 au n° 19; elles sont d'un travail chétif et grossier. On les attribue à un artiste sans talent, avec lequel l'imprimeur étoit convenu de laisser çà et là des pages en blanc, pour pouvoir y placer les gravures, qui n'étoient pas prêtes lorsque l'édition parut. Beaucoup d'autres anonymes de ce siècle en ont agi de même. Parmi les anciens graveurs italiens, on reconnoît pour vraiment habiles Sandro et Pollaiuolo, Florentins; Mantegna; les deux Montagna de Vicence, ses élèves; *Marcel*. Figolino, Robetta, Nicoletto, de Modène; Gio. Maria et Gio. Antonio da Brescia tiennent aussi un rang distingué. J'y ajouterai *Dominique* et *Jules* Campagnola, Padouans, et beaucoup d'autres anonymes, connus seulement par leur manière vénitienne et lombarde. Comme autrefois on imprimoit et on colorioit les estampes au rouleau, on étoit dans l'usage habituel de n'appliquer aucun nom, ou d'apposer seulement celui de l'auteur, en lettres majuscules, comme, par exemple, P. P. *Pietro Perugino*, ou bien de signer le nom propre par des initiales, aujourd'hui mal entendues et très-équivoques. On lit quelque part M. F., que

Vasari explique par *Marc Antonio Francia ;* plusieurs ont lu *Marcello Figolino*, et d'autres, *Maso Finiguerra*. Certes il y a erreur ; car, malgré toutes les recherches faites à Florence, il ne s'est jamais trouvé une estampe d'aucun de ces artistes. Dans la collection de Durazzo, après les douze estampes que l'on croit être des épreuves de planches d'orfèvres imprimées à l'envers, on n'a pas d'autres premières estampes tirées au rouleau, et dont le dessin soit à droite. Au reste, il règne une égale incertitude et sur le mécanisme qui a servi à les imprimer, et sur les noms de ceux qui en sont les auteurs.

On peut appeler le dernier âge de la gravure en cuivre, celui dans lequel on a trouvé la presse et l'encre à imprimer, celui dans lequel l'art, commençant à s'améliorer, se sépara de l'orfèvrerie, établit, en quelque sorte, une école, et forma des élèves. Il n'est pas aisé de fixer l'époque où il se perfectionna en Italie. Les artistes qui employèrent le rouleau, ont fait quelquefois usage de la presse ; c'est ce que firent Nicoletto de Modène, Antonio da Brescia, et Mantegna lui-même, dont les estampes forment presque deux éditions ; l'une au rouleau, et d'une teinte foible et légère ; l'autre à la presse, et de très-bonne encre. Ce fut alors que les graveurs craignant que d'autres n'usurpassent leur gloire, s'habituèrent à apposer leurs noms sur leurs ouvrages, d'abord par initiales, et depuis tout au long. Les Allemands en avoient donné les premiers l'exemple. Les maîtres italiens dont j'ai parlé, les imitèrent ; *Marc-Antonio* Raimondi, surnommé *del Francia*, les a tous surpassés. Ce Bolonois excella d'abord dans le genre appelé *niello*, qu'il avoit appris de Francesco Francia, et qu'il abandonna ensuite pour s'appliquer tout entier à la gravure en cuivre. Ayant beaucoup travaillé d'après les anciens et d'après les modernes, il est peu d'estampes dont il ait été tout à la fois l'inventeur et le graveur. Plusieurs ne portent aucun signe, aucune lettre ; dans d'autres, il s'est servi du chiffre de Mantegna, et il a employé pour marque sa tablette avec ou sans lettres. Dans quelques-unes de sa passion, il contrefit la manière et le seing d'Albert Durer ; souvent encore il signa le nom de *Raffaello Sanzio* et le sien par les initiales ; et celui de Michel-Ange, Florentin, sur les estampes gravées d'après Buonarroti. Deux de ses élèves, *Agost. Veneziano* et *Marco Ravignano*, continuèrent les travaux d'après Raphaël ; ce qui a fait dire à Vasari, qu'Augustin et Marc ont gravé presque tous les sujets peints ou dessinés par Raphaël. Ils ont aussi gravé d'après Jules Romain. Ces deux frères travaillèrent d'abord de concert ; puis s'étant divisés, ils signèrent alors chacun leurs ouvrages avec les lettres initiales de leur nom et de leur pays. Ainsi, peu d'années après sa naissance, la gravure d'après les tableaux de Raphaël, fut portée au plus haut degré par Marc-Antonio et par ses élèves. Depuis cette époque, il n'a point paru d'artiste qui ait manié le burin avec autant d'intelligence dans le dessin et de précision dans les formes.

C'est ici le lieu d'examiner la question de savoir à qui de l'Italie ou de l'Allemagne, est due la découverte de la gravure en cuivre ; et relativement à l'Italie, si elle fut connue et pratiquée plutôt à Florence que dans toute autre ville. On a déjà beaucoup écrit à ce sujet. Vasari et quelques autres placent à Florence et du temps de Finiguerra, les premiers commencemens de la gravure en cuivre. Depuis, il s'est élevé des doutes ; et Bottari, auteur récent et florentin, en a parlé comme d'une chose peu certaine. M. Lanzi, dont nous

avons extrait tout ce qui concerne l'histoire de l'origine de la gravure, a traité cette question de manière à ne rien laisser à desirer, dans le tome premier de sa *Storia pittorica*. MANNI, par une équivoque, a confondu le temps où vivoit Maso, qu'il fait mourir avant 1424. Cette erreur a été redressée par la publication de compte authentique, où il est question de la paix gravée dont nous avons parlé, comme ayant été achetée et payée à Finiguerra en 1452. Vers ce temps, il eut un rival dans Pollajuolo encore jeune; jusqu'alors Maso eut une réputation extraordinaire, et on doit croire, en effet, qu'il étoit éprouvé et consommé dans son art. On peut donc supposer qu'ayant fait des épreuves de tout ce qu'il gravoit en argent, il étoit dans cet usage avant 1440, et meme jusqu'à cette époque. Voilà bien le temps où commença la chalcographie à Florence, assez clairement établi par l'histoire. Dans d'autres pays, ni le raisonnement, ni les monumens d'aucun genre, ne conduisent à une époque aussi ancienne. Occupons-nous d'abord de l'Allemagne.

SANDRART, auteur crédule, parle d'une estampe d'un amateur inconnu, datee de 1411, et d'une autre de 1455. Mais aujourd'hui Sandrart ne peut faire autorité, et ses contradictions l'ont rendu suspect, même à ses compatriotes. Deux ecrivains plus accrédités, le conseiller MEERMAN et HEINECKEN, l'ont également bien réfuté. Ils ne trouvent point en Allemagne de graveur plus ancien que *Martin* SCHOEN, appelé par d'autres Bonmartin, et par Vasari, Martin d'Anvers, mort en 1486. On lui donne pour contemporains deux frères, dont on ignore le nom; et peu après on trouve Israël de Mecheln, van Bockold, Mich. Wolgemuth, maître d'Albert Durer, et plusieurs autres qui vivoient éncore au commencement du seizième siècle. On veut néanmoins que la gravure en cuivre ait été antérieure à eux, parce qu'il s'est rencontré des estampes dont les auteurs inconnus semblent devoir être plus anciens. Meerman en produit une avec les lettres initiales C. E. sous l'année 1465; et Heinecken en présente deux autres de 1466. On n'en connoît point les auteurs. Celui-ci dit n'avoir pas vu d'estampes plus anciennes portant un nom; il observe, au reste, qu'elles ont quelque chose de la manière de Schœn, ce qui conduiroit à croire qu'elles seroient de son maître. Or, conclud Heinecken, quel qu'ait été le maître de Schœn, il a dû le précéder au moins de dix ans, et ainsi la gravure au burin étoit sûrement bien établie dans l'Allemagne en 1460. Ses raisonnemens le conduisent à fixer l'invention de cet art vers 1440. Mais l'histoire dépose en faveur des Italiens. Ils remontent directement et sans obstacle jusqu'en 1440, et même plus haut; les Allemands, à force de conjectures, arrivent à peine à 1450, et se permettent, outre cela, d'anticiper de dix années. Ceux-là commencent à Maso, et non à son maître; ceux-ci datent non pas de Schœn, mais de celui dont il fut l'élève. Et en cela, l'histoire confirme le privilége des Italiens par quantité de monumens authentiques, entre lesquels on doit mettre les épreuves du *niello*, qui sont comme leurs premières estampes; ils ont encore l'avantage de pouvoir suivre chez eux les progrès de l'art, s'élevant insensiblement de l'enfance à un âge mûr. Les autres, au contraire, suppléent à ce qui leur manque dans l'histoire, par des monumens équivoques, pour ne pas dire faux. Aussi, qui garantira que les estampes de 1465 et 1466 soient des frères ou des élèves de Schœn, après que le célèbre

Heinecken avoue qu'elles peuvent être d'artistes contemporains, quoique moins habiles que lui? N'a-t-on pas vu en Italie que les continuateurs de Botticelli étoient savans au burin, et ont paru plus anciens? Qui assurera qu'on doive donner Schœn pour un maître de sa nation, quand on n'a pas jusqu'alors produit ses estampes qui sembloient autrefois si parfaites en leur genre, quand on ne peut montrer des épreuves du *niello* faites en Allemagne, ou indiquer d'autres essais de gravures sur tel métal que ce soit? Il est donc plus vraisemblable que l'art de la gravure sur cuivre passa d'Italie en Allemagne, qu'on l'y cultiva aussi-tôt avec beaucoup de succès, et qu'il s'y améliora. Les Allemands qui connoissoient déjà la presse et l'encre à imprimer, purent ajouter à l'art le mécanisme que les Italiens ignoroient. Et en effet l'imprimerie prit naissance en Allemagne. Aux planches fixes succédèrent les caractères mobiles, d'abord en bois, puis de métal. Les Italiens la reçurent dans cet état de perfection; mais ils imaginèrent les premiers d'orner les livres imprimés de gravures en cuivre. Heinecken oppose que les Allemands n'avoient pas, dans ces temps-là, une grande correspondance avec les villes d'Italie, excepté Venise. On peut répondre que les universités de Bologne, de Pise et d'autres, étoient des plus fréquentées par les jeunes Allemands, et que pour l'utilité tant des étrangers que des nationaux, on imprima à Venise en 1475, et à Bologne en 1479, le Dictionnaire de la Langue allemande. Il existe encore d'autres preuves des relations établies alors entre l'Italie et l'Allemagne; ce qui ne doit pas faire regarder comme étonnant que les arts aient passé d'une contrée dans l'autre.

Reste à examiner si, les Allemands étant exclus comme inventeurs de la gravure en cuivre, quelque homme habile a pu, dans toute autre partie de l'Italie qu'à Florence, prévenir Finiguerra dans ce bel art. Il s'en est trouvé qui ont produit des empreintes de sceaux de métal, trouvés dans des parchemins italiens de la plus haute antiquité. Cela prouve que, pendant plus d'un siècle, on n'a marché qu'en tâtonnant; mais que l'origine de l'art doit se retrouver sur les sceaux: et de même celle de l'histoire de la typographie moderne sur les empreintes de terre dont les Musées abondent. Certains essais informes, oubliés pendant tant de siècles, et dont il reste à peine un souvenir, n'ont nullement contribué aux découvertes modernes, et ne doivent point faire partie de leur histoire; ainsi la gravure ne mérite attention qu'à l'époque où elle s'échappa, en quelque sorte, des ateliers des orfèvres, où elle avoit pris naissance. Il faut donc comparer les épreuves qui restent des premiers artistes, et voir si elles sont antérieures à Finiguerra. En attendant qu'on ait des indices sûrs de l'année, on peut, pour cela, s'aider beaucoup par l'inspection des caractères ou lettres, et du dessin. Les caractères de toutes les épreuves connues ne sont point de ceux appelés gothiques; ils sont ronds et latins. Le dessin doit inspirer plus de soupçon. Effectivement la collection Durazzo contient des épreuves d'après le genre *niello*, d'un dessin bien plus grossier que ne sont les ouvrages de Maso, et peut-être ceux de toute autre école que la florentine. Mais une épreuve, pour être plus mauvaise que celles de Finiguerra, n'est pas pour cela plus ancienne.

A l'égard du second âge de la gravure, on prétend, d'un côté, qu'il prit naissance dans l'Italie inférieure, et, de l'autre, que l'Italie supérieure fut son berceau. Vasari

dit qu'à Finiguerra succéda BACCIO BALDINI, Florentin. Cet artiste, dessina peu, et ne travailla que d'après les compositions de SANDRO BOTTICELLO. Ceci étant venu à la connoissance d'*Andrea* MANTEGNA à Rome, fut la cause qu'il commença à graver plusieurs de ses ouvrages. Baldini et Botticello gravoient en 1474; celui-ci étoit alors âgé de 37 ans. De leur temps vivoit encore *Anton.* POLLAJUOLO, qui passa pour plus habile qu'eux. Parmi le petit nombre d'estampes qui nous restent de lui, se trouve le fameux *combat des hommes nus;* ouvrage dans lequel il a parfaitement rendu le style fier de Michel-Ange. Ses travaux datent de 1480 environ; il fut appelé à Rome vers 1483, pour faire le tombeau de Sixte IV, et y mourut dans la même année. Mantegna peignit en 1490 la chapelle d'Innocent VIII; il fut reconnu pour graveur la même année ou la précédente, c'est-à-dire, toujours selon Vasari, dans la soixantième année de son âge· il en vécut encore seize. Le même écrivain porte à près d'une cinquantaine, grandes et petites, les planches qu'il a gravées; ce qui paroît incroyable, vu le temps où il commença, et l'application que cette profession exige. C'est, sans doute aussi d'après Vasari, bien moins réservé que Lomazzo dans l'éloge de Mantegna, que Meerman a placé celui-ci comme chalcographe, avant Baldini et Botticelli. Cependant, il n'est pas facile d'assigner avec précision le temps où Mantegna commença à manier le burin. On a conjecturé que ce fut à Padoue sous Niccolo, parce qu'on y voit dans l'histoire de saint Jacques l'hermite, son portrait et celui de ce célèbre artiste réunis ensemble et faits de sa main. N'ayant jamais mis de date positive à ses ouvrages, ou au moins quelque marque qui puisse l'indiquer, on ne peut en assigner une avec certitude aux estampes qui nous restent de lui. On a cru trouver un essai de son burin dans un livre de *Petrus de* ABBANO, intitulé: *Tractatus de Venenis*, publié à Mantoue en 1472; la lettre initiale de la première page est gravée en cuivre, et occupe presque toute la longueur de la colonne. Cet ouvrage *in-folio* et de sept feuilles, a été réimprimé *in-4°*. dans la même ville, en 1475; cette seconde édition est sans la gravure en cuivre; l'une et l'autre se trouvent à la Bibliothèque nationale.

Il paroît donc hors de doute que vers ce temps-là on gravoit sur métal non-seulement à Mantoue où étoit Mantegna, mais encore à Bologne. On voit à Rome et à Venise la *Géographie de Ptolémée*, imprimée à Bologne par *Dominique* DE LAPIS, en 1462. Elle est accompagnée de 26 cartes géographiques assez mal gravées, quoi qu'en dise l'imprimeur, qui, dans sa préface, les compare, pour leur beauté, aux productions de l'imprimerie découverte peu de temps avant en Allemagne. Meerman a pensé qu'il y avoit erreur de date, et qu'il faut lire 1482; AUDIFREDI et d'autres lisent 1491. Mais comme il parut à Rome, en 1478, une édition ornée de 27 belles cartes, n'y auroit-il pas eu de l'imprudence et de la folie de la part de l'imprimeur de vanter la sienne avec tant d'emphase? Il n'y a donc point d'inexactitude dans la date. D'ailleurs, la gravure de 26 tables géographiques, où il faut combiner tant de traits, tant de lignes, tant de distances, devoit être nécessairement une tâche pénible et difficile, sur-tout à la naissance de l'art, et fut certainement l'ouvrage de plusieurs années; trois ou quatre des hommes les plus experts de ce temps furent employés à Rome à graver les cartes de Ptolémée. Ainsi il faudroit placer l'origine de la gravure bolonoise quelques an-

mées avant l'impression de cet ouvrage, c'est-à-dire, en 1472. Jusqu'ici on ne peut rien affirmer de certain sur Bologne, si ce n'est que peut-être on y a passé de l'orfèvrerie à la chalcographie, beaucoup plutôt qu'on ne l'a cru. Aussi Heinecken observe que, d'après des traits qu'il appelle zigzag, et que les orfèvres mettoient ordinairement sur l'argenterie, il est évident que les gravures jointes au Ptolémée de 1462 sont l'ouvrage d'un homme de cette profession.

Les premiers travaux en ce genre exécutés à Florence, sont les trois estampes élégantes que contient le livre intitulé : *Il Monte santo di Dio*, publié en 1477, et les deux qui accompagnent l'édition du Dante de 1481 ; l'une d'elles est double. Ces différentes estampes semblent tirées au rouleau, sans doute faute d'autre mécanisme. On peut encore citer avec une égale confiance, comme faites dans la même ville, les 31 cartes géographiques du livre de Berlinghieri, imprimé environ dans le même temps, mais sans rappel de l'année. Sur quelques-unes, il y a des têtes avec les noms *Aquilo*, *Africus*, etc.; elles ont un air de jeunesse, et sont passablement dessinées. Dans les cartes faites à Bologne, les mêmes têtes sont de différens âges, et d'un style plus grossier; elles portent la barbe et un bonnet. Les trois ouvrages cités, sont sortis des presses de Niccolo Todesco, ou Niccolo di Lorenzo de Lamagna, qui, le premier, imprima des livres à Florence avec des gravures en cuivre.

Venons enfin au bel âge de la gravure en cuivre. On doit, sans contredit, la perfection de cet art aux Allemands, qui avoient déjà l'imprimerie lorsqu'ils le connurent. Le mécanisme de la presse, imaginé pour les livres, fut bientôt appliqué aux estampes, mais cependant avec quelque différence, puisque les caractères d'imprimerie sont en relief, et que les traits des planches en cuivre sont en creux. Ce fut alors qu'on employa une encre non pas épaisse et noirâtre, comme celle pour les estampes en bois, mais d'une nature particulière plus fine et plus déliée. Ce dernier degré de perfection date, selon Meerman, de 1470 environ; peut-être entend-il parler du temps où les premières estampes parurent en Allemagne. Ce procédé fut apporté d'Allemagne par ce même *Conrad* SWEYNHEYM, qui prépara à Rome la belle édition de Ptolémée. C'est avec ce moyen de perfection dû à un anonyme, que Conrad Sweynheym s'appliqua trois ans entiers au travail de son édition, qu'il laissa imparfait; il fut continué par Arnould Buckinck, qui le mit au jour en 1478 : les cartes sont imprimées avec une élégance admirable, mais avec le mécanisme de la presse, comme l'observe Meerman. S'il paroît douteux que Sweynheym ait commencé son travail en 1472, on peut s'en assurer par le témoignage de Calderino, correcteur de l'ouvrage, et par l'inspection des cartes imprimées en 1475. Quelques-uns présument que Sweynheym a gravé lui-même ce qu'il avoit laissé; encore que l'auteur de la préface le donne seulement comme se livrant à l'étude de la géographie, et comme enseignant la manière d'imprimer les gravures en cuivre. Il est assez vraisemblable que puisque des Italiens travailloient à la correction du texte, quelque Italien travailla aussi, ou au moins ajouta à la gravure des cartes. Cela n'empêchera pas de dire qu'à Rome Botticello a pu devenir curieux de ce nouvel art; car à peine y fut-il revenu en 1474, qu'il se mit à graver pour les livres. Il excella sur-tout à représenter les sujets historiques et les figures entières. Si ses estampes font un

effet moins agréable, celà vient peut-être de ce qu'il n'employa pas la méthode d'imprimer dans une même page le texte et les gravures, et conséquemment d'avoir ignoré le meilleur procédé en usage dans les imprimeries allemandes. Quoi qu'il en soit, il paroît au moins certain que l'art resta long-temps imparfait en Italie. Au temps de Marc Antonio, qui se fit connoître après 1500, la gravure y étoit, en quelque sorte, adulte. Ainsi Marc Antonio peut aller de pair avec Albert Durer et avec Lucas de Leyde, qu'il égaloit pour le mécanisme de l'art, et qu'il surpassoit pour le dessin. C'est donc avec eux, et de leur temps, que commence le bel âge de la gravure. Dès-lors il se répandit de bons dessins dans toutes les écoles. Ceux qui devoient tout à la nature apprirent, d'après Albert Durer, à dessiner plus correctement, et à composer, sinon avec goût, du moins avec aisance et variété, comme on peut le voir dans les ouvrages vénitiens de ce temps-là. Ceux qui eurent plus d'étude et de goût, marchant avec Marc Antonio sur les traces de Raphaël et des plus fameux artistes, dessinèrent avec plus d'élégance, et composèrent d'une manière tout-à-fait agréable et digne d'éloges.

Le premier qui se distingua par un meilleur goût dans l'art de graver au burin, fut donc Marc-Antoine Raymondi de Bologne, vers 1487, élève de François Francia, peintre de la même ville, sous lequel il devint bon dessinateur. On ignore le nom du maître qui l'a instruit à manier le burin. Ce fut sans doute un orfèvre; car il commença par graver des garnitures d'argent qu'on portoit alors aux ceintures: ce ne fut que par la suite qu'il entreprit de graver des estampes. *Marc-Antoine* étant allé à Venise, eut occasion de faire l'acquisition de quelques suites de gravures en bois d'Albert Durer. Il en sentit d'abord tout le mérite, et en saisit tout l'esprit. Il copia quelques suites, en imitant avec le burin les tailles fortes des originaux, et il les vendit dans toute l'Italie pour des productions de Durer dont il contrefaisoit jusqu'au chiffre. Celui-ci en ayant été instruit, se rendit de Nuremberg à Venise, et se plaignit au sénat du tort que Marc-Antoine lui faisoit; mais tout ce qu'il put obtenir, fut que le graveur italien ne marqueroit plus ses planches du chiffre de l'artiste allemand. On sait, par une lettre de Durer à son ami Pirkheimer, que ce voyage, dont la réalité a été long-temps mise en doute, eut lieu en 1506; que de Venise il alla à Vérone, et que de-là il retourna en 1507 dans sa patrie. Quelques auteurs ont prétendu que la véritable raison qui l'engagea à faire ce voyage, étoit l'humeur acariâtre de sa femme, à laquelle il voulut se soustraire pour quelque temps. De Venise, Marc-Antoine se rendit à Rome, où il se fit connoître de Raphaël; liaison qui eut sur le développement de ses talens les effets les plus heureux. Ce fut alors qu'il grava d'après les dessins de ce grand maître ces belles planches qui seront toujours recherchées des vrais connoisseurs, et dont les douze Apôtres, devenus très-rares de nos jours, ont été recopiés dans le même style par M. Langer, directeur de l'Académie de Peinture à Dusseldorf. Raphaël, à ce qu'on assura, traçoit lui-même les contours sur les planches de Marc-Antoine: aussi trouve-t-on dans ses estampes une si grande pureté de dessin, une telle précision de contour, qu'avec un burin plus large et plus nourri, et plus d'effet de clair-obscur, ce seroient les plus grands chefs-d'œuvre.

Après la mort de Raphaël, Jules Romain, qui, par respect pour son

maître, n'avoit pas voulu employer les talens de Marc-Antoine, lui donna à graver de ses dessins, entr'autres, ses sujets obscènes qui accompagnoient les sonnets de l'Arétin. Le pape Clément VII fit emprisonner Marc-Antoine, et lui rendit ensuite la liberté par l'intercession de Jules de Médicis. On ignore les dernières circonstances de sa vie. Les Catalogues de ses Œuvres, publiés par VASARI, MALVASIA, et sur-tout par FLORENT LE COMTE, sont incomplets. Son Œuvre est le plus considérable de tous les artistes d'Italie. Le meilleur catalogue est celui du baron DE HEINECKEN. Les meilleures épreuves de ses estampes sont celles qui ne portent le nom d'aucun marchand, parce qu'elles n'ont pas subi de retouche.

A sa mort, Marc-Antoine laissa quelques élèves, dont les curieux recherchent les estampes, quoiqu'elles n'égalent pas celles de leur maître. De ce nombre sont AUGUSTIN DE VENISE *ou* DE MUSSIS, vers 1490, qui égala souvent son maître par la pureté de son burin, mais qui lui est inférieur par la correction du dessin; MARC DE RAVENNE, appelé par les Italiens *Marco Ravignano*, vers 1496, et *Jules* BONASONE, dit BOLOGNESE : le premier a montré le plus de talent, son œuvre est aussi le plus difficile à compléter. L'école de *Marc-Antoine* n'étoit guère moins fameuse pour les graveurs que celle de Raphaël pour les peintres. De toutes parts les jeunes élèves accouroient à Rome pour travailler sous la direction d'un maître dirigé lui-même par Raphaël. De ce nombre furent aussi quelques artistes allemands, tels que *Bartholomé* BEHAM, *Jacob* BINK et *Grégoire* PEINS, appelé le plus souvent *George* PENTZ. Après Marc-Antoine et ses élèves vinrent *Eneas* VICUS, antiquaire et dessinateur, 1512; *Jacques* CARALIUS et *Martin* ROTA, 1561, grands dessinateurs et habiles graveurs. Ces artistes ajoutèrent de nouveaux degrés de perfection à la gravure par des travaux plus hardis et une manière plus variée. On cite depuis cette époque, parmi les graveurs italiens, JEAN-BAPTISTE FRANCO SEMOLCO, 1498; NICOLE BÉATRICE ou BEATRIZET, 1500; LEO DARIS, communément appelé LOUIS DAVENS ou LOUIS DAVESNE, 1500; LUCAS PENNI, FRANCESCO MARCOLINI, graveur en bois; BATISTA VICENTINO. Les GHISI de Mantoue; JEAN-BAPTISTE, dit *le Mantouan*, peintre et graveur, qui a beaucoup travaillé d'après MICHEL-ANGE, et *George* GHISI, son fils, 1524, ainsi que *Diane* GHISI de Mantoue, 1536, fille de ce dernier, occupent un des premiers rangs parmi les graveurs en grand, et méritent de faire époque dans l'art, du moins pour l'Italie; le PARMESAN, dont il a été question au mot EAU-FORTE; les célèbres graveurs et marchands d'estampes ANTOINE SALAMANCA, 1510, et ANTOINE LAFRERY, 1512; DOMINIQUE DEL BARBIERE, en 1506. On trouve le nom de plusieurs autres artistes de cette époque à l'article EAU-FORTE. Ce fut vers le même temps que parut en Italie, *Corneille* CORT, graveur hollandais; il s'établit à Rome, et traita la gravure en grand. Il est le premier qui ait employé des tailles larges et nourries; il savoit également bien traiter les draperies et le paysage. Le bon goût de gravure de *Corneille* CORT plut tellement à *Augustin* CARRACHE, qu'il voulut être son élève; et en peu de temps, il fit de si grands progrès, qu'il surpassa son maître. Augustin Carrache a formé un excellent élève, *François* VILLAMENE, dessinateur et graveur au burin. Etabli à Rome, il y grava beaucoup de pièces d'après plusieurs

maîtres d'Italie, et une grande quantité de sujets de sa composition. *Cherubin Albert*, surnommé Borghegiano, sans avoir étendu la sphère de la gravure, mérite la reconnoissance des amateurs, entr'autres, pour avoir conservé par ses estampes les belles frises que *Polydore de Carravage* avoit peintes sur des façades d'édifices que le temps a détruits. Corneille Cort ne fut pas le seul artiste étranger qui fit le voyage d'Italie pour se perfectionner dans son art, et qui influa sur la gravure des Italiens. Les frères Sadeler, *Jean* et *Raphaël*, y vinrent également dans la même intention, et ils y perdirent une certaine sécheresse qui entroit dans leur première manière. Ils furent surpassés encore de leur vivant par leur élève et neveu, *Gilles* Sadeler. Cet artiste, qui a joui d'une grande réputation, gravoit du burin le plus fin, quand le sujet paroissoit l'exiger, et du burin le plus large dans ses grands sujets historiques. Après les *Sadeler*, *Henri* Goltzius passa aussi en Italie. A Rome, il étudia Raphaël et l'antique, sans cependant perdre une manière barbare que quelques étrangers s'étoient faite, en prétendant imiter Michel-Ange. Corneille Bloemaert, qui se rendit plus tard en Italie, se signala par la beauté de son burin, par le talent encore inconnu de ménager une dégradation insensible de la lumière aux ombres, et par la variété des tons suivant la différence des plans. Bloemaert, avant de passer en Italie, s'étoit arrêté en France, où plusieurs graveurs l'avoient pris pour modèle. Il a beaucoup gravé à Rome, et sur-tout à Florence, d'après les peintures de Pietro di Cortona. Parmi les autres graveurs étrangers qui se sont distingués en Italie, on remarque sur-tout *Joseph* Wagner, né en 1706 à Thalendorf près de Constance, et mort vers 1780 à Venise, où son école jouit d'une grande réputation. Les estampes de ce graveur, qui, pendant quelque temps, a exercé son art chez *Laurent* Cars à Paris, sont remarquables par des tailles croisées en lozange; par une manière agréable, large et moelleuse. C'est cet artiste qui a formé à la gravure *François* Bartolozzi et *Jean* Volpato, mort depuis peu, deux des plus habiles graveurs de ces derniers temps.

Quant à la gravure à l'eau-forte, dont Albert Durer est l'inventeur, les peintres d'Italie en ont su tirer le plus grand parti. Le Parmesan, à qui les Italiens attribuent cette découverte, avoit long-temps fait exécuter de ses dessins en bois et en clair-obscur; mais il abandonna ce genre pour la nouvelle manière, et saisit avec ardeur les procédés de l'eau-forte, plus analogue à son génie. Beaucoup d'autres peintres italiens, entr'autres le Baroche, Palme le jeune, tous les Carraches, le Guide, le Guerchin, Cantarini, Salvator Rosa, Carle Maratte, etc. etc., impatiens de produire leurs pensées sur le cuivre, eurent recours à cette manière, d'autant plus qu'ils virent l'impossibilité de rendre avec des tailles ces touches spirituelles que l'eau-forte seule peut enfanter. Stefan della Bella, Benedette Castiglione, et Pietro Sante Bartoli, méritent encore une mention particulière. Le premier passe pour un modèle de perfection dans la gravure en petit, et bien des connoisseurs le préfèrent même à Callot, à cause de la gentillesse de son travail. Le Castiglione, habile peintre génois, a gravé à la pointe une cinquantaine d'estampes remplies de goût et d'esprit. Dans la plupart de ses estampes, la partie du clair-obscur n'est pas moins bien entendue que dans ses tableaux. Bartoli est célèbre par ses dessins d'après

l'antique et ses nombreux ouvrages à l'eau-forte. Winckelmann conseille de se servir de préférence des estampes de Bartoli, pour faire connoître aux jeunes gens le beau, soit de l'antique, soit de Raphaël. Parmi les graveurs italiens de ces derniers temps, il y en a qui se sont fait une manière particulière; tels sont, entr'autres, *Marc* PITTERI et *J. B.* PITTERI. Le premier, en n'employant que des tailles courtes et interrompues par d'autres travaux, a produit des morceaux qui ne manquent ni de vérité ni de couleur. Le second, habile dessinateur d'architecture et de ruines, est un des graveurs les plus pittoresques du siècle. Ses ouvrages sont très-nombreux et justement estimés. *V.* EAU-FORTE.

On a remarqué qu'en général les Italiens, pleins de feu, n'ont pas le phlegme nécessaire pour suivre à pas lents un art aussi ennemi de la précipitation que l'est la gravure au burin. On chercheroit vainement chez leurs graveurs, à peu d'exceptions près, des exemples de cette variété de travaux, de cette beauté d'exécution, dont les Français, les Flamands, les Allemands, et dans les derniers temps les Anglais, ont donné de si beaux modèles. C'est pourquoi les grands peintres italiens, sur-tout les grands coloristes, rendus par la gravure, soutiennent souvent mal leur réputation. Qui ne jugeroit de l'école italienne que par les estampes gravées par des Italiens, la mettroit fort au-dessous des écoles française et flamande. Présentement l'Italie possède plusieurs graveurs qui se sont fait connoître par des ouvrages estimables; et Rome, à cet égard, conserve toujours la prééminence. Parmi les productions les plus marquantes de la gravure romaine de nos jours, il faut sur-tout distinguer un recueil de 40 estampes gravées sous la direction de *Gavin* HAMILTON, peintre anglais, et publié à Rome en 1771 sous le titre : *Schola italica Picturæ, sive selectæ quædam summorum e schola italica pictorum tabulæ, æri incisæ, curâ et impensis Gavini* HAMILTON, *Pictoris; Romæ*. Ce recueil, bien supérieur à tout ce qu'on a fait précédemment en ce genre dans d'autres villes d'Italie, fait honneur à l'artiste sous la direction duquel il a paru, et par le goût de l'exécution et par le choix des graveurs, parmi lesquels on distingue surtout *Joseph* PERINI, *Dominique* CUNEGO, *Antoine* CAPELLAN, *Jean* VOLPATO, que les arts viennent de perdre; *Angélique* CAMPANELLA, *Camille* TINTI, et quelques autres. Depuis cette époque, la gravure s'est soutenue avec éclat à Rome. Une société de riches amateurs avoit conçu l'idée de faire graver tous les beaux tableaux qui se trouvent dans cette capitale, et déjà le public jouit de plusieurs pièces capitales d'après *Raphaël, le Dominiquin, le Guerchin, Lanfranc, le Guide, le Poussin*, etc., gravées par les plus habiles artistes de nos jours, parmi lesquels on distingue feu *Jean* VOLPATO, *Raphaël* MORGHEN, son élève et son gendre, *Dominique* CUNEGO, *Jean* OTTAVIANI, *François* POZZI, etc. etc.

Sur l'histoire de l'origine de la gravure en général, il faut consulter VASARI, *Vite di Pittori*; MANNI, *de Inventis florentinis*; LANZI, *Storia pittorica*, DE MURR, HEINECKEN, SULZER, STRUTT et HUBER.

GRAVURE EN ALLEMAGNE. Nous avons vu que les Allemands et les Italiens se sont disputé la gloire de l'origine de la gravure. Cette question vient d'être traitée en parlant de la gravure en Italie. Il résulte des recherches faites sur l'invention de la gravure au burin que le plus ancien graveur allemand dont on connoisse l'époque, est MARTIN

SCHOEN. Cet artiste que les Français appellent le *beau Martin*, les Italiens *il buono Martino*, et les Flamands *hübsche Marten*, s'étoit établi à Colmar, où il mourut en 1486. On le regarde quelquefois comme le maître d'Albert Dürer, mais celui-ci même, qui nous apprend les particularités qu'on vient de rapporter, dit aussi que Dürer son père avoit voulu l'envoyer à Colmar, et le mettre sous la direction de cet artiste, lorsque la nouvelle de sa mort arriva à Nuremberg. Cependant on ne peut pas avancer, que Martin Schœn ait été l'inventeur de l'art de graver au burin; car en examinant les estampes de ce maître, qui selon toutes les apparences sont exécutées entre les années 1460 et 1486, on y trouve déjà un outil formé, ce qui fait penser qu'on a gravé avant lui. La plupart des pièces de Schœn, même celles qui représentent des ouvrages d'orfèvrerie, sont exécutées avec une intelligence et une finesse admirables. Parmi les estampes de son burin, il y a une passion, copiée d'après un graveur antérieur qui ne s'est pas nommé, mais qui s'y est désigné par son chiffre. Quel qu'ait été le maître de Schœn, il faudra lui donner, dit M. de Heinecken, au moins dix années de plus, de sorte que nous aurons l'année 1450 pour époque où la gravure fut certainement pratiquée en Allemagne. SANDRART cite une estampe datée de 1455, et marquée d'un chiffre composé d'une H, au milieu de laquelle est inscrite une S. Ce seroit la première qui porteroit une date, dont l'omission jette toujours tant d'obscurité sur les anciennes gravures. Le sujet de cette pièce est un vieillard caressant une jeune fille, qui lui tire de l'argent de sa bourse. M. Heinecken pense que ce chiffre est celui de *Hans* (c'est-à-dire *Jean*) SCHEUFFELEIN *le vieux*. Nous avons dit à l'article GRAVURE EN ITALIE, pag. 758, ce qu'on doit penser de cette gravure. L'histoire de la gravure fait encore mention de deux graveurs, dont les productions remontent jusques à la renaissance de cet art. Ce sont les ISRAEL VON MECHELN, père et fils, tous deux orfèvres, et natifs de *Mecheln* ou *Mekenen* dans le diocèse de Münster en Westphalie. Ils s'étoient établis à *Bockholt*, petite ville près du bourg de Mekenen, ils signèrent quelquefois leurs ouvrages de cet endroit. Les estampes de ces maîtres font voir qu'elles ne viennent pas d'une même main. Il paroît qu'Israël le père en a gravé plusieurs, sur-tout celles qui ont l'air plus gothique et qui tiennent le plus de la pratique des orfèvres. Parmi les gravures du fils, qui étoit en même temps peintre et dessinateur, on trouve quelques morceaux qui ont du mérite. Le style des *Israëls* diffère entièrement de celui de *Martin Schoen*, quoiqu'ils eussent copié plusieurs morceaux de celui-ci, et notamment l'estampe de S. Antoine battu par les démons. On peut placer les gravures de ces deux maîtres entre 1450 et 1527. Pour le fils, il est certainement postérieur à *Martin Schœn*; on a de lui une estampe datée de 1502; on prétend même qu'il a été à Nuremberg consulter *Albert* DURER. *Culmbach*, *Bockholt*, *Nuremberg*, *Augsbourg*, etc. sont les villes qui se disputent l'honneur d'avoir été le berceau de l'art de la gravure en Allemagne. A l'époque de *Michel* WOLGEMUT, peintre et graveur de Nuremberg, connu par des estampes marquées d'un W, l'histoire de cet art commence à devenir plus certaine. On conjecture qu'il eut pour maître un certain *Jacob Walch*, et l'on sait positivement qu'Albert Durer fut son disciple. Durer surpassa bientôt tous les artistes dans ce genre par la

vérite et la beauté de son travail. Il mettoit plus de dextérité dans la coupe du cuivre, et plus d'aisance dans le maniement de l'outil. On lui doit encore le perfectionnement de la gravure en *bois* et au *clair-obscur*, ainsi que celui de la gravure à l'eau-forte que les Italiens attribuent au Parmesan vers 1530. Sandrart cite parmi les estampes de Durer dans cette dernière manière, le petit *Ecce homo* de 1515, le Christ sur la montagne des Olives de 1516, les Anges de la Passion, et le grand Canon de 1518. Il prétend que ces pièces sont trop bien exécutées, pour que cet art n'ait pas déjà été exercé avant cette époque. Parmi les graveurs antérieurs ou contemporains de Durer, plusieurs se sont distingués, aucun ne l'a égalé. De ce nombre sont : *Martin* ZASINGER, 1430, *Albert* GLOCKENTON vers 1432, *Albert* ALTDORFER vers 1488, *Lucas* KRANACH vers 1474, *Lucas* KRUGER vers 1487, et quelques autres. L'école de Durer a influé sur l'art en général, et sur la gravure en particulier. Il a formé plusieurs élèves dans ce dernier art, de ce nombre sont surtout ces graveurs en petit, si connus parmi les curieux sous le nom de *petits maîtres*. (*Voy.* ce mot.) Le milieu du dix-septième siècle fut l'époque de la découverte de la gravure à la manière noire. Ce fut *Louis* DE SIEGEN ou de *Sichem*, lieutenant-colonel au service du landgrave de Hesse-Cassel, qui publia en 1643 la première estampe dans ce genre, dont le sujet est le buste d'Amélie-Elisabeth, landgrave de Hesse; et ce fut de cet officier que le prince Robert apprit ce genre de gravure. Ce prince communiqua son secret à quelques artistes de Londres. L'incapacité des graveurs fit d'abord qu'on n'en avoit pas une grande idée, lorsque *George* WHITE, *Jean* SMITH, et quelques autres, attirèrent l'attention du public par leurs beaux portraits dans ce nouveau genre. Depuis ce temps, la manière noire a été portée à un tel point de perfection qu'il n'est guère possible d'aller plus loin. On a depuis cultivé ce genre en Allemagne; GŒTZ, HEISSE, VOGEL, la famille HAID, etc. ont donné des portraits et des sujets historiques gravés dans ce goût, mais qui sont loin de la perfection des beaux ouvrages anglais. Depuis peu, les graveurs de Vienne semblent être ceux qui se sont le plus distingués dans ce genre de gravure.

L'impulsion ayant été donnée aux arts en Allemagne, les artistes s'y multiplièrent de tous les côtés. Les villes impériales en général, *Nuremberg* et *Augsbourg* en particulier, ayant acquis plus d'aisance et de liberté, virent bientôt régner dans leur sein l'industrie et les arts. Nuremberg, patrie de Durer et de la plupart de ses élèves, a produit un nombre considérable d'artistes de tous les genres. Dans le siècle suivant, la gravure fit de nouveaux progrès par des travaux plus larges et par un burin plus agréable. Cependant les Français, sous l'influence de l'encouragement de leur gouvernement, avoient surpassé les Allemands dans l'art de graver, et dès-lors ceux-ci alloient se perfectionner en France. *Charles-Gustave* AMBLING, de Nuremberg, et les frères HEINZELMANN, JEAN et ELIE, d'Augsbourg, furent de ce nombre, et travaillèrent quelque temps chez *François* DE POILLY. Des familles entières se sont distinguées dans les arts du dessin; celle des PREISLER, établie à Nuremberg dès le dix-septième siècle, s'est principalement signalée dans la gravure, et fleurit encore dans la personne de *Jean-George* WILLE, graveur établi à Paris. La famille SANDRART, s'étant

établie à Nuremberg, peut être regardée comme appartenant à cette ville. *Jacques* SANDRART, neveu de *Joachim*, son fils *Jean-Jacques*, et sa fille *Susanne-Marie*, se sont fait une réputation méritée par diverses estampes. On peut consulter à ce sujet les *Mémoires de* M. DE MURR, *sur les arts et les artistes de Nuremberg*. La ville d'Augsbourg a aussi vu fleurir dans ses murs beaucoup d'artistes de réputation. La famille KILIAN y a produit, dans l'espace d'un siècle, une vingtaine de graveurs. *Barthelemi* KILIAN *le vieux*, naquit dans la province de Silésie en 1548. Habile orfèvre, il se rendit à Augsbourg, où l'orfèvrerie étoit très-florissante, s'y établit et y mourut à la fleur de l'âge. Ses fils et petits-fils, sur-tout *Lucas*, WOLFGANG, BARTHELEMI *le jeune* et *Philippe-André* KILIAN se sont aussi distingués dans l'art de la gravure. Parmi les autres graveurs célèbres d'Augsbourg, on cite: *Jonas* UMBACH; *Jean-Ulrich* KRAUS; les frères KÜSEL, *Mathieu* et *Melchior*; les WOLFGANG, *George-André* le père, et ses trois fils; *George-Philippe* RUGENDAS, *Jean-Elie* RIDINGER, etc. Aujourd'hui l'art de la gravure n'est plus cultivé, à beaucoup près, avec autant de succès dans ces deux villes.

Jusque dans ces derniers temps, la France a été l'école des graveurs allemands; beaucoup d'artistes de l'Allemagne s'y sont formés, et puis sont revenus dans leur patrie, ou bien se sont établis en France. D'autres artistes, après s'être formés en Italie, s'y sont fixés. Rome, Florence, Naples, Venise, offrent une retraite et de l'occupation à plusieurs artistes allemands. Plusieurs autres se sont fixés à Londres. On a souvent répété qu'une des principales causes du peu de progrès que les arts ont fait en Allemagne, étoit le manque d'académies dans les grandes villes. Cependant aujourd'hui plusieurs résidences, telles que *Vienne*, Berlin, Dresde, Munich, Cassel, Stoutgard, etc., jouissent des avantages incontestables de ces fondations, lesquelles, outre qu'elles contribuent à former des artistes, sont aussi de bonnes écoles de dessin; les enfans des artisans qu'on y envoie, apprennent à dessiner, et deviennent de bons ouvriers dans les arts mécaniques et dans les manufactures. Il résulte de ce qui vient d'être dit, selon M. Huber, que l'esprit d'invention semble caractériser les Allemands, et que les circonstances extérieures les empêchent de pousser les arts inventés par eux au point de perfection où les ont portés les autres nations. On a vu que fort peu de graveurs allemands se sont entièrement formés dans leur pays, et que de tout temps le plus grand nombre s'est perfectionné en France et en Italie. Une des principales causes qu'on en peut indiquer, c'est le manque d'une capitale, telle que Paris et Londres sont pour la France et l'Angleterre, où les artistes soient réunis, et puissent travailler à l'envi, aiguillonnés par l'émulation. M. Huber observe de plus que le goût des arts n'a jamais été aussi actif en Allemagne qu'il l'a été en France, parce que le beau n'entre presque jamais dans l'instruction de la classe aisée des citoyens. L'éducation, dit-il, étant bornée à l'étude des sciences qui mènent aux emplois, on y néglige d'inspirer aux jeunes gens l'amour des arts libéraux. De-là il n'y a que ceux qui sentent en eux l'impulsion du génie qui se livrent à l'amour des arts; de-là l'Allemagne a toujours produit et produit encore beaucoup plus d'habiles artistes et de grands écrivains, que de vrais connoisseurs et de judicieux appréciateurs des talens. On peut consulter, sur l'histoire de la gravure

en Allemagne, le quatrième vol. du *Manuel des Artistes* par M. Huber.

Gravure dans les Pays-Bas. On a remarqué qu'en général dans les *Pays-Bas* les amateurs ne sont pas aussi curieux des anciennes estampes que les Allemands et les Italiens, et c'est ce qui est en partie cause de ce que l'histoire des premiers temps de la gravure dans cette contrée est si obscure. On peut dire que les Flamands et les Hollandais n'ont inventé aucun genre de gravure; mais que dans le beau siècle de l'art, ils ont porté la véritable gravure à son plus haut point de perfection. Selon M. de Heinecke, il n'avoit point paru dans ce pays avant 1476 de livres avec des gravures en bois. On n'a que peu de notices sur les graveurs en bois qui ont vécu dans le quinzième siècle, on ne cite que Phillery, d'Anvers. Les artistes de quelque réputation en ce genre, ne datent que du commencement du seizième. L'histoire de la gravure en taille-douce dans ce pays, n'est pas plus certaine que l'histoire de celle en bois. Elle n'y fait époque qu'au temps de Lucas de Leyde, né en 1494, qui, à peine sorti de l'enfance, étonna par des productions distinguées dans tous les genres de peinture et de gravure. On lui reproche de tenir plus que Durer du caractère gothique. Malgré leur incorrection, les Italiens estiment beaucoup ses estampes, et Durer eut l'ame assez grande pour n'être pas jaloux de cet émule. M. Bartsch a publié le *Catalogue de son Œuvre à Vienne*, in-8°., 1798. Quelques autres artistes, contemporains de Lucas de Leyde, tels que Dietrich van Staaren, ou le maître de l'Etoile, *Francis* Babylone, ou le maître au Caducée, *Corneille* Met ou Metensis, *Jérôme* Bos ou Bosche, etc., ne semblent pas avoir eu beaucoup d'influence sur la gravure de leur temps.

Lucas de Leyde ne forma point de disciples dans sa patrie; mais il y laissa plusieurs imitateurs relativement à la partie mécanique de sa manière de graver. Dans la classe de ces imitateurs, on range *Adrien* Collaert, *Philippe* Galle et quelques autres. Ces deux maîtres ont été surpassés par leurs fils, qui se sont distingués par un goût mieux entendu. *Jean* Collaert grava d'après Rubens, et *Corneille* Galle, dit le Vieux, travailla long-temps à Rome. Parmi les imitateurs de Lucas de Leyde, il faut encore compter les trois frères Wierix, *Antoine*, *Jean et Jérôme*. Vasari, dans sa *Vie de Marc-Antoine*, parle avec éloge de deux graveurs flamands qui, de son temps, ont beaucoup travaillé en Italie; le premier, *Lambert* Sutermann, dit Suavius, Liégeois et élève de *Lambert* Lombart; le second, *Jérôme* Cock, peintre, graveur et fameux marchand d'estampes à Anvers. Cet artiste a bien mérité de la gravure, soit par le grand nombre d'estampes qu'il a mis au jour, soit par les habiles élèves qu'il a formés, et dont il suffit de nommer *Jean* Collaert et *Corneille* Cort. *Henri* Goltzius concourut au perfectionnement de la gravure par l'introduction de tailles plus nourries; il eut de plus la gloire de former plusieurs habiles graveurs. De ce nombre sont *Jacques* de Ghein, de qui on a plusieurs estampes exécutées d'un burin ferme et agréable; *Jacques* Matham, son beau-fils, qui grava, tant en Hollande qu'en Italie, un grand nombre d'estampes estimées. Jacques eut un fils, *Théodore* Matham, qui marcha sur les traces de son père. Il travailla long-temps en Italie avec Corneille Bloemaert et d'autres habiles graveurs flamands et français. Les deux élèves qui ont fait le plus d'honneur à Goltzius, sont *Jean* Müller et *Jean* Sanredam, l'un et l'autre aussi habiles

dans le dessin que dans la gravure. *Nicolas* DE BRUYN semble plutôt appartenir à l'école de Lucas de Leyde, qu'à celle de Henri Goltzius. Les planches exécutées au burin par cet artiste, sont remplies d'une quantité de figures et d'un travail immense, mais de peu d'effet. Malgré ces défauts, cet artiste manioit le burin avec la plus grande dextérité; ce qui fait que plusieurs de ses estampes sont recherchées. *Corneille* BLOEMAERT manioit le burin aussi savamment que Nicolas de Bruyn, et mettoit dans ses ouvrages infiniment plus de goût. Son frère *Frédéric* BLOEMAERT ne lui est pas comparable. *Pierre* SOUTMAN, peintre et graveur de l'école de Rubens, ouvrit une nouvelle carrière, en introduisant dans la gravure la sage combinaison de l'eau-forte et du burin, et en pointillant le plus souvent les chairs. Sa manière, toute pittoresque, tend plus à l'effet qu'à l'agrément. Il a su varier ses travaux, selon la différence des sujets. Il a formé des élèves qui ont encore perfectionné son genre, en mettant plus d'aménité dans leurs travaux. Tels sont *Pierre* VAN SOMPEL, *Jean* LOUYS, *Jonas* SUYDERHOEF, et sur-tout *Lucas* VORSTERMAN le père. Mais la gloire de porter la gravure à son plus haut point de perfection, étoit réservée à Rubens. Dans sa magnifique maison qu'il avoit bâtie à Anvers, il avoit rassemblé les plus excellens graveurs des Pays-Bas, et leur avoit enseigné comment avec le blanc et le noir on pouvoit rendre les couleurs. On compte parmi les graveurs de Rubens, *Pierre* DE JODE, le vieux et le jeune; *Nicolas* LAUWERS, *Jacques* NEEFS, *Pierre* BALLIEU, *Guillaume* LEUW, *Jean* WITDOUCK, *Christophe* JEGHER, *Corneille* MARINUS, *Corneille* CAUKERKEN, *Conrad* WOUMANS, *Franc* VAN DEN STEEN et quelques autres; mais de tous les graveurs de Rubens, VORSTERMANN, BOLSWERT et PONTIUS ont le plus profité des leçons de leur maître. Les graveurs formés par Rubens, dit WATELET, n'eurent pas dans leur pays de successeurs dignes d'eux. Leurs estampes reçurent un accueil peu favorable en Italie, parce que le dessin n'en étoit ni d'un beau choix, ni d'une grande pureté; on y disoit, qu'*elles sentoient le Flamand*. Les graveurs français, prévenus des opinions italiennes, y firent eux-mêmes peu d'attention. Quand elles eurent enfin obtenu l'estime qu'elles méritoient, les Français qui l'emportoient alors dans la gravure sur toutes les nations de l'Europe, se contentèrent de les louer; mais ils continuèrent de suivre leur goût particulier, ou d'imiter ceux de leurs compatriotes qui jouissoient d'une grande réputation, ou qu'ils avoient eu pour maîtres. Ainsi les travaux des *Vorstermann, Bolswert, Pontius*, etc., n'eurent pas sur l'art une grande influence. Après Rubens parut REMBRANDT, homme extraordinaire, qui se fraya une route nouvelle dans la peinture et dans la gravure. Cet artiste s'est distingué par de nouveaux procédés qu'il ne devoit qu'à son génie, et qui répandent sur ses estampes un charme inexprimable. Sa manière présente des effets trop piquans, pour n'avoir pas été adoptée par beaucoup d'artistes. Il a eu partout des imitateurs dans tous les temps, mais avec des succès divers. Quelques-uns furent ses élèves, tels que *Ferdinand* BOLL, dont les ouvrages sont recommandables par la vérité de l'expression; *George* VAN VLIET, dont les têtes pittoresques charment les connoisseurs; *Jean* LIEVENS, dont les physionomies sont pleines de vie et de naturel; *Salomon* KONNINK, dont la gravure est plus légère de travail que celle de Rembrandt. On trouve la notice de ses estampes dans les

catalogues de GERSAINT, de YVER, et principalement dans celui de M. BARTSCH. Un autre artiste qui fait époque dans l'art de la gravure, est *Corneille* VISSCHER, élève de Soutman, qu'il surpassa. Dans la plupart de ses planches nombreuses, il a su allier le burin le plus pur et le plus savant, à ce que la pointe peut produire de plus spirituel et de plus pittoresque. C'est de ce mélange admirable et du bel effet qui en résulte, qu'on peut conclure que c'est peut-être le plus parfait modèle qu'un jeune graveur puisse se proposer pour se perfectionner dans son art. Les productions de ce maître sont extrêmement recherchées, sur-tout celles de sa composition. C'est à ces deux époques qu'on doit rapporter deux recueils d'estampes fort inégaux en mérite, et tous deux relatifs à la gravure dans les Pays-Bas; ces deux recueils sont connus sous le nom du *Cabinet de Rheynst*, et de la *Galerie de Bruxelles*. Gerard *Rheynst*, célèbre amateur d'Amsterdam, avoit formé un beau cabinet de curiosités, sur-tout de tableaux précieux. Plusieurs habiles graveurs, à la tête desquels étoit Corneille Visscher, avoient gravé les morceaux les plus distingués de cette collection. Après la mort du possesseur, les Etats-généraux de Hollande firent l'acquisition des plus beaux tableaux, pour en faire présent à Charles II, roi d'Angleterre. Pour perpétuer la mémoire de Ger. Rheynst, sa veuve rassembla les planches gravées, et en forma un recueil de 33 estampes sous le titre : *Variarum imaginum à celeberrimis artificibus pictarum cœlaturæ, elegantissimis tabulis repræsentatæ. Ipsæ picturæ partim extant apud viduam* Gerardi Rheynst, *quondam hujus urbis Senatoris ac Scabini, partim Carolo II Britanniarum Regi à potentissimis Hollandiæ Westfrisiæque ordinibus dono missæ sunt.* Amstelodami, grand in-fol. Outre Corneille Visscher, tous les artistes de réputation, tels que *Jérémie* FALK, *Pierre* HOLSTEYN, *Théodore* MATHAM, *Corneille* VAN DALEN, *Jean* VISSCHER, *Jean* LUTMA, SCHELTE A BOLSWERT, etc., ont travaillé à ce recueil, dont les premières éditions sont très-recherchées, et regardées comme un des beaux monumens érigés à la gloire des graveurs des Pays-Bas. On ne peut pas en dire autant de la galerie de l'archiduc Léopold d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, connue aussi sous le nom de la *galerie de Bruxelles*. *David* TENIERS le jeune avoit formé le projet de faire graver sous sa direction, tous les tableaux du cabinet de ce prince; mais on ne grava, et même fort mal, que ceux des maîtres italiens, sans qu'on ait touché à ceux de l'école flamande, au moins aussi nombreux. Cet ouvrage, composé de 245 planches, parut en 1660 chez Abraham *Teniers*, frère de David, marchand d'estampes à Anvers ; il y a eu quatre éditions de cet ouvrage, dont la troisième est la meilleure ; elle est intitulée: *Theatrum Pictorium* Davidis TENIERS, etc. *opus omnibus artis picturiæ amatoribus perutile ;* Antverpiæ, *apud Henricum et Cornelium Verdussen, Typographos.* La plupart des tableaux de cette galerie se trouvent aujourd'hui à Vienne dans la galerie impériale. Les trois habiles burinistes, *Nicolas* PITAU, *Pierre* VAN SCHUPPEN et *Gerard* EDELINCK, terminent, pour ainsi dire, le cercle des célèbres graveurs dans les Pays-Bas. Tous les trois, nés à Anvers, ont commencé par travailler dans leur patrie; puis, appelés à Paris par des encouragemens et des distinctions, ils y ont passé la meilleure partie de leur vie. *Arnold* VAN WESTERHOUT, *Robert* VAN AUDEN-AERD, Flamands, et *Jacques* HOUBRACKEN,

Hollandais, méritent encore d'être cités. Westerhout travailla longtemps à Florence, pour le grand-duc Ferdinand, et se fixa enfin à Rome. Carle Maratte, dont il a gravé quelques tableaux, faisoit grand cas de ses talens, ainsi que de ceux d'Auden-Aerd, qui resta dix-sept ans à Rome; les nombreuses estampes de ce dernier se distinguent par la correction du dessin et la facilité de l'exécution. A l'exception d'un petit nombre de sujets historiques, Houbracken n'a gravé que des portraits; dans ce genre, il a fait quelques morceaux qui peuvent être comparés à tout ce qui a été gravé de mieux.

Plusieurs artistes des Pays-Bas, tels que *Jean* DE LUYKEN, *Romeyn* DE HOOGHE, etc., ont manié la pointe avec distinction; mais ce qu'on a de plus précieux dans ce genre, ce sont les eaux-fortes des peintres qui ont gravé eux-mêmes quelques-unes de leurs compositions. Les principaux de ces peintres sont : *Abraham* BLŒMÆRT, *Pierre-Paul* RUBENS, *Antoine* VAN DYCK, *François* SNEYDERS, *Guillaume* NIEULANT, *Jacques* JORDÆNS, *Jean* et *Adrien* VAN DEN VELDE, *Adrien* BROWER, *André* et *Jean* BOTH, *Corneille* BEYA, *Pieter* VAN LAER, *Antoine* WATERLOO, *Barthelemi* BREEMBERG, VAN EVERDINGEN, *Hermann* SWANEVELT, *Nicolas* BERGHEM, *François* DE NEVE, *Adrien* VAN DER CABEL, *Karel* DU JARDIN, *Jacob* RUYSDAEL, *Simon* VLIEGER, *Jean* GLAUBER, *Jean* FYT, *Thomas* WYCK, *Charles* DE MOOR, *Corneille* DUSART, *Jacob* DE WIT, etc. *Voy.* EAU-FORTE.

La gravure en *manière noire* fut pratiquée dans les Pays-Bas, avant qu'elle le fût en Angleterre. WALLERANT VAILLANT, qui avoit appris la nouvelle manière de graver du Prince Robert, se distingua le premier dans ce genre. Ceux qui se signalèrent après lui furent les VERKOLJE, père et fils; VAN SOMER, VALK, et BLOOTELING.

La gravure *au lavis* et *en couleur* a trouvé aussi des partisans en Hollande. Celui qui s'y est le plus distingué, est *Corneille* PLOOS VAN AMSTEL, riche amateur d'Amsterdam. Il a formé une élève digne de lui, *Christine* CHALON, établie à Leyde.

Il résulte de ce qui a été dit, qu'on ne sauroit refuser aux graveurs des Pays-Bas, sinon la prééminence qu'ils partagent avec les Français, du moins un rang très-distingué dans la gravure. Ces artistes ont rempli les demandes essentielles des vrais amateurs de l'art. On trouve la force du burin dans Goltzius et ses élèves, la vigueur du coloris dans les graveurs de Rubens, la magie du clair-obscur dans Rembrandt et ses disciples, la netteté et la pureté d'exécution dans Blœmært et Edelinck, enfin la variété et la beauté des travaux dans Visscher et quelques-uns de ses imitateurs. Aujourd'hui l'art de graver a presque cessé dans les Pays-Bas, et ces maîtres célèbres n'ont pas laissé de successeurs.

GRAVURE EN FRANCE. *Les Français* ont reçu assez tard la gravure. Le premier peintre français d'après lequel on ait gravé, est *Jean* COUSIN; *Noel* GARNIER, s'il est français, doit être le premier qui ait manié le burin, il a vécu au commencement du seizième siècle. Ensuite vinrent *Etienne* DE L'AULNE, et *Jean* DUVET, appelé par Marolle *le maître à la licorne*, qui travailloit à Paris vers 1550, et *Gabriel* TAVERNIER, en 1575. On peut citer après lui *Léonard* GAULTIER, qui a gravé le jugement dernier de *Michel* ANGE; *François* PERRIER, né à Mâcon en 1590, qui a gravé, mais d'une manière peu exacte, un grand nombre de statues, et de bas-reliefs anti-

ques. *Jacq.* CALLOT, né d'une famille noble, à Nancy, en 1593, se consacra tout entier à la gravure à l'eau-forte, genre qu'on avoit essayé vers le commencement du 17e siècle, et qui, jusqu'à lui, n'avoit occupé que le loisir des peintres. Il passe pour avoir employé le premier sur le cuivre le vernis dur des luthiers, que les Italiens nomment *vernice grosso de lignaiuoli*. On connoît l'esprit qu'il mettoit dans ses singulières compositions; il excelloit sur-tout à rendre les petites figures. On nomme après lui BREBIETTE, né en 1636. Callot trouva un imitateur dans *Abr.* BOSSE de Tours, qui, comme lui, sût donner à ses travaux à l'eau-forte la fermeté et l'éclat du burin. Il a publié un *Traité de la manière de graver à l'eau-forte et au burin*. Il mourut en 1678. *Sébastien* BOURDON, de Montpellier a gravé à l'eau-forte et au burin d'après ses compositions. On cite encore *Jean* LE PÔTRE, né à Paris en 1617; *Fr.* CHAUVEAU, qui a beaucoup travaillé pour l'ornement des livres, et avec succès. *Ch.* AUDRAN, né à Paris, en 1595, imitateur de BLOEMAERT; *Etienne* BAUDET, né à Blois en 1598, qui a gravé d'une manière assez dure un grand nombre de tableaux; *Claude* GELÉE, le célèbre peintre de paysages, dont les gravures ont beaucoup d'effets; *Gilles* ROUSSELET, né à Paris en 1614; *Guillaume* VALLET, qui fleurissoit vers le milieu du dix-septième siècle; *François* POILLY, né à Abbeville en 1622, l'un des plus habiles imitateurs de BLOEMAERT, a laissé dans son œuvre immense, une estampe remarquable, et d'autant plus précieuse, que le tableau, chef-d'œuvre de Mignard, n'existe plus; c'est Saint-Charles-Borromée administrant la communion aux pestiférés de Milan. La manière de BLOEMAERT et de POILLY se fait remarquer dans les estampes gravées au burin par *Nicolas* PITAU, né à Paris en 1633; *Guillaume* CHASTEAU, né à Orléans dans la même année, et souvent dans celles de *François* SPIER, qui a gravé d'une seule taille, avec une singulière souplesse. *Jean-Louis* ROULLET, né à Arles en 1645, étoit un des plus habiles élèves de POILLY. On doit à *Claude* MELLAN, né à Abbeville en 1688, un genre de gravure dans lequel il s'est fait une grande réputation, c'est de rendre les formes et le clair-obscur par un seul rang de tailles renflées ou diminuées, suivant que le ton l'exige. A plusieurs estampes admirables, il faut joindre sa Sainte-Face, grande comme nature, et gravée d'une seule taille tournante, qui commence au bout du nez. Il a eu la patience de faire deux fois à la plume le dessin de cette tête, qui n'est pas le plus beau de ses ouvrages : on peut voir un de ces dessins et la gravure, au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. On cite ensuite *Grégoire* HURET, de Lyon, 1610; *Michel* DORIGNY, de Saint-Quentin, 1617; *Israel* SYLVESTRE, de Nancy, 1621, qui a gravé avec esprit beaucoup de châteaux et de maisons royales; *Jean* PESNE, de Rouen, 1623; *Jean* BOULANGER et *Jean* MORIN, qui vivoient vers 1660, peuvent être regardés comme les inventeurs de la gravure pointillée, avec cette différence néanmoins, que le premier faisoit les points au burin, et le second les établissoit à l'eau-forte. Parmi les graveurs de portraits, *Robert* NANTEUIL, né à Reims en 1630, tient un des premiers rangs. *Etienne* PICARD, né à Paris en 1631, est appelé *le Romain*, parce qu'il a étudié à Rome; il a travaillé dans la manière de Poilly. Mais *Antoine* MASSON, qui s'est aussi occupé du portrait, rendoit bien mieux que Nanteuil la couleur et l'effet de la nature. En-

tre les estampes de celui-ci, on vante, avec raison, celle des disciples d'Emmaüs d'après le Titien, qu'on appelle l'estampe à la nappe. Il imagina de représenter les cheveux et les poils, se détachant de la masse. De tous ceux qui ont gravé d'après le Poussin, aucun n'est parvenu, comme *Claudine* BOUSSONNET STELLA, née à Lyon en 1636, à indiquer la couleur de ce grand maître. Les paysages, les fabriques, les eaux sont traités avec un goût exquis par *Sébast.* LE CLERC, né à Metz en 1637, qui cependant avoit quelques conformités avec Callot. On cite ensuite *Adam* PERELLE, né à Paris en 1638; *Charles* SIMONNEAU, né à Orléans en 1639; *Louis* CHASTILLON, né à Sainte-Menehoult en 1639; il peignoit aussi en émail: *Alexis* LOIR, né à Paris en 1640; *François* BAUDUIN, qui rendoit très-bien le feuillé des arbres. Le premier des graveurs habiles qui ont illustré le règne de Louis XIV, est, sans contredit, *Gerard* AUDRAN, né à Lyon en 1640. Il est unique dans le genre de l'histoire, traitée à la manière de l'école romaine. Audran a eu cependant deux rivaux distingués dans *Louis* DESPLACES, né à Paris en 1682, et dans *Nicolas* DORIGNY, dernier fils de *Michel*, né à Paris en 1657, qui mania le burin avec autant d'aisance que la pointe. Les graveurs du même temps sont *Michel* CORNEILLE, né à Paris en 1642; *Louis* CHERON, à Paris, en 1660; sa sœur, *Elisabeth* CHERON, a aussi gravé, mais assez médiocrement. Il faut mettre *Antoine* COYPEL, né à Paris en 1661, au nombre des bons graveurs à l'eau-forte. *Benoît* et *Gaspard* AUDRAN, nés tous deux à Lyon en 1661 et 1667, viennent après lui. L'art doit quelque-chose à *Gaspard* DUCHANGE, né à Paris en 1662, qui a trouvé le grain le plus favorable pour représenter les chairs des femmes; les meilleurs artistes français l'ont imité, sans devenir ses égaux dans cette partie. On a assigné un rang honorable à *Bernard* PICART, fils de Picart le Romain, né à Paris en 1663, dont la manière a été comparée à celle de Séb. Le Clerc. Il copioit avec succès les graveurs qui l'avoient précédé, et nommoit ces imitations les *impostures innocentes*. Cet artiste tomba dans le froid et le léché, genre qui n'est aujourd'hui que trop commun. *Pierre* DREVET, né à Lyon en 1664, a été surpassé par ses fils. Il est peu de graveurs qui aient réuni autant d'esprit dans la pointe, autant de finesse dans la touche, autant de piquant dans l'effet, que *Claude* GILLOT, né à Blois en 1680. On cite ensuite *Claude* DUPUIS, né à Paris, en 1685; *Jean-Baptiste* OUDRY, Paris, 1686; *Nicolas Dauphin* BEAUVAIS, Paris, 1687; *Charles-Nicolas* COCHIN père, né à Paris en 1688. Le portrait de Thierry, sculpteur, gravé par *Sim. Henr.* THOMASSIN, né à Paris en 1688, prouve qu'on peut, avec succès, avancer des portraits à l'eau-forte. On ne peut pas oublier *R. Cl. Ph.* DE TUBIERES, comte DE CAYLUS, qui a cependant travaillé avec plus de zèle que de talent. Ses eaux-fortes, d'après Bouchardon, ont été retouchées par *Et.* FESSARD ou par ses élèves, et ne sont pas pour cela de meilleures estampes; elles méritent cependant d'être recueillies à cause des sujets. *Jacques* CHEREAU, né à Blois en 1694, quitta malheureusement de bonne heure l'exercice de la gravure pour le commerce des estampes; *Nicolas* DUPUIS, né vers 1695, a conservé au burin pur la liberté de l'eau-forte. *Pierre* DREVET fils, né à Paris en 1697, sera difficilement surpassé dans la gravure finie et précieuse. Il est impossible de revoir sans étonnement son fameux

portrait de Bossuet, qu'il fit à l'âge de 26 ans. On distingue, dans cette estampe, des cheveux blancs, des chairs, de l'hermine, du linon, des dentelles, de la moire, du velours, des franges d'or, du bois travaillé par l'art des ébénistes, des bronzes, du marbre, du papier, etc.; chacun de ces objets est gravé d'un caractère différent, et ce caractère est celui qui lui est propre. Les curieux ne recherchent pas moins son portrait de Samuel Bernard. Il reste aussi de lui une estampe qu'il a gravée à l'âge de treize ans : on y trouve, dans bien des parties, le talent d'un graveur consommé. Le sentiment du beau déclinoit déjà sensiblement dans la jeunesse de *Laurent* Cars, mort à Paris vers 1766. Ce graveur, l'un des meilleurs du dix-huitième siècle, bannit, en quelque sorte, le goût sévère du siècle précédent, en introduisant une aimable mollesse jusque dans les masses d'ombre. Dans *Gérard* Audran, le regoût domine dans les parties de demi-teintes; et dans Cars, c'est dans les parties ombrées. Sa manière a apporté un changement notable dans la gravure, qui a été, comme tout le reste, subordonnée à l'esprit de mode. N'a-t-on pas vu naître et mourir la mode des mascarades de Watteau, celle des jeux d'enfans de Chardin, celle des pastorales de Boucher, celle des vues et des marines, etc.? *François* Vivarès, établi à Londres, a très-bien traité le paysage; *Jean* Daullé, d'Abbeville, 1703, n'a pas justifié les espérances qu'il avoit données. Malgré sa célébrité, *Jean-Jacques* Balechou, né à Arles en 1715, a encore accéléré la décadence de l'art. Peut-être a-t-on peu de graveurs à lui opposer pour le beau maniement du burin; mais dans la manière d'imiter la nature, de rendre le caractère d'un tableau, d'exprimer son dessin, ses effets, Balechou est au-dessous de tous ceux qui ont acquis un grand nom. Il a gravé trois marines de Vernet; et dans celle qui représente une tempête, il a rendu les eaux avec un art qui, dans la suite, a servi de modèle. Balechou a fait un grand tort à la gravure par l'éclat de son burin, qui doit être compté lui-même au nombre de ses défauts; car la nature n'est pas toute composée de substances lisses, polies et brillantes. Mais le mauvais goût a prévalu; et, depuis cet artiste, on s'est accoutumé à préférer les prestiges du métier aux beautés fondamentales de l'art. *Jacq. Philip.* Lebas, né à Paris en 1708, est le premier, après Rembrandt, qui ait fait un grand usage de la pointe sèche. Cette manœuvre a été perfectionnée par *Jacq.* Aliamet, son élève, né à Abbeville en 1727, qui a beaucoup travaillé à des vignettes pour l'ornement des livres. *Jean-Jacques* Flipart avoit une manière large, moelleuse et empâtée. *Claude-Henri* Watelet a, comme amateur, gravé avec succès. *Jean-Louis* Le Lorrain, mort à Pétersbourg, a laissé des travaux à l'eau-forte peu remarquables. *Charles-Nicolas* Cochin, le fils de celui qui a déjà été nommé, qui est mort en 1764, a laissé un œuvre considérable; il a gravé beaucoup d'estampes pour l'ornement des livres. Parmi les graveurs modernes, on cite encore *François* Basan, *Jacques* Beauvarlet, *Etienne* Fessard, *Hubert* Gravelot, *Louis* Lempereur et sa femme *Catherine-Elisabeth* Cousinet; *Ange-Laurent* de la Hire, *Antoine* de Marcenay. Les graveurs actuels les plus connus, sont MM. Adam, Alix, Ancelin, Audouin, Aubertin, Avril, Bacquoi, Baltard, Beljambe, Berthaud, Bervic, Bigan, Blanchart, Blot, Bonnefoy, Bouquet, Boutrois, Bouillard, Bovinet,

CATHELIN, CAZENAVE, CHAPONNIER, CHAUSSART, CHRÉTIEN, COINY, COQUERET, DAVID, DEBUCOURT, DELAUNAY, DEMARTEAU, DEMOUCHY, DENIS, DESMAISONS, DEQUEVAUVILLIERS, DESNOYERS, DEVAUX, DEVILLIERS, DUFLOS, DUPARC, FESSARD, FILHOL, FORTIER, GANDOLPHI, GAUCHER, GAUTIER, GODEFROY père et fils, GREMILLY, GUÉRIN, GUTTEMBERG, GUYOT, INGOUF, JANINET, LANGLOIS, LAURENT père et fils, LEGRAND, LEMIRE, LEPINE, LINGÉE et sa femme, MASQUELIER, MASSARD père et fils, MIGER, MOISY, MOREL, NÉE, NIQUET, PILLEMENT, PONCE, PRUDHOMME, SAINT-AUBIN, SELLIER, SERGENT, TARDIEU, TASSÆRT, TILLIARD, WILLE, etc. *Voyez* GRAVURE EN BOIS et EAU-FORTE.

GRAVURE EN ANGLETERRE. En *Angleterre*, comme ailleurs, la gravure en bois précéda celle en cuivre, et ceux qui s'y adonnèrent furent employés par les imprimeurs. Mais aucun monument n'indique l'époque précise où elle s'établit dans ce pays. Le premier livre où l'on trouve des gravures en bois, est *la Légende dorée*, imprimée à Westminster en 1483, par *William Caxton;* ouvrage que cet imprimeur dit lui-même avoir entrepris pour William comte d'Arundel. VIRTUE, dans le *catalogue des graveurs anglais* publié par WALPOLE, y ajoute la seconde édition du *Jeu d'Echec*, et l'*Histoire d'Arthur*, imprimés par le même Caxton. Mais les noms de ces premiers artistes sont restés inconnus. L'histoire se tait également sur le temps où la gravure en cuivre commença en Angleterre. On présume seulement qu'elle a pu y être cultivée dans le quinzième siècle, certains auteurs disent vers 1490; mais on ignore également les noms des artistes en ce genre, et la plupart de ceux qui travaillèrent en Angleterre étoient originaires des Pays-Bas. On pense que la gravure n'y prit faveur que lors du séjour de *Wenceslas* HOLLAR sous Charles II, qui forma quelques élèves. Les graveurs que l'on cite depuis cette époque, sont : *Robert* WHITE, 1631; *François* BARLOW, 1661; *R.* GAYWOOD, DUDLEY, CARTER, *J.* SAVAGE, *W.* LODGE, *W.* SHERWIN, 1670; *J.* NUTTING, *W.* FAITHORNE, *W.* SKILLMANN, 1670; *J.* BROWN, 1676. Néanmoins le goût ne s'en répandit réellement que du moment où l'on y connut *la manière noire*, qui y a été rapidement perfectionnée, et qu'on a appelée depuis, par excellence, *la manière anglaise*. (*V.* MANIÈRE NOIRE.) On en a faussement attribué l'invention au Prince Palatin RUPERT ou ROBERT. Si elle n'est pas due au colonel DE SIEGEN, du moins est-ce lui qui grava le premier, dans ce genre, le portrait d'Amélie-Elisabeth landgrave de Hesse, exécuté en 1643. Le Prince Palatin Robert avoit appris cette manière du colonel de Siegen, et l'apporta en Angleterre dans son second voyage avec le roi Charles II. Depuis ce temps, les Anglais ont excellé dans ce genre de gravure. Les graveurs anglais les plus célèbres depuis cette époque sont *J.* QUELYN, LIGHTFOOT, *W.* CLARKE, *J.* CLARKE, *R.* THOMPSON, 1690; *W.* ELDER, 1691; *John* SMITH, 1700, un de ceux qui ont le plus excellé dans le *mezzo tinto;* *George* BICKHAN; *George* VERTUE, dont Horace Walpole a donné la vie, et publié les extraits sur la Peinture et la Gravure en Angleterre. Aujourd'hui, l'art de la gravure est exercé à Londres avec un très-grand succès. Parmi les plus habiles graveurs modernes, on compte STRANGE. Mais il faut avouer aussi que plusieurs habiles graveurs qui travaillent en Angleterre sont

étrangers. Outre les Traités généraux, on peut consulter l'ouvrage spécial de *George* Vertue : *Catalogue of engravers who have been born, or resided in England, digested by* Horace Walpole. Mais, ainsi que le titre l'annonce, c'est plutôt une histoire de la gravure en Angleterre, qu'une histoire de l'art exercé par les Anglais.

Gravures ; on désigne par ce mot les épreuves des planches gravées par l'un des différens procédés en usage. Les gravures des plus anciens maîtres sont entièrement travaillées au burin, parce que la gravure à l'eau-forte est plus moderne que celle au burin. Parmi les gravures d'un temps postérieur, les estampes entièrement travaillées au burin sont fort rares. On a trouvé que plusieurs détails accessoires surtout pour les sujets historiques, les paysages, les portraits, etc., font un meilleur effet, lorsqu'ils sont en partie gravés à l'eau-forte ou à la pointe sèche, et qu'on les termine seulement au burin. Les gravures exécutées entièrement à l'eau-forte, sont presque toutes l'ouvrage de peintres ; les grandes planches gravées à l'eau-forte seule ont besoin d'être retouchées au burin, sans quoi les ombres les plus fortes et les endroits les plus sombres ne sont pas assez vigoureux. Les paysages dont la plus grande partie se grave à l'eau-forte ont besoin du burin aux endroits les plus délicats, où l'artiste doit indiquer un air subtil et de légers nuages ; l'eau-forte creuseroit trop les traits qui dans ces endroits doivent être très-fins. Pour qu'une gravure soit parfaite, il faut donc le concours de l'eau-forte et du burin. Quelques personnes ont remarqué que plusieurs des plus belles estampes du célèbre *Edelinck* sont devenues trop belles par le burin, et qu'elles auroient plus de mérite si quelques parties avoient été traitées plus légèrement à la pointe sèche, et par des traits moins uniformes.

L'agrément de pouvoir examiner à son aise les ouvrages des plus grands maîtres dans les bonnes gravures qui en existent, est si grand, qu'on ne doit pas être étonné que le goût des belles gravures soit si répandu. Ce goût produit cependant quelquefois des bizarreries. Il y a des personnes pour lesquelles c'est uniquement le résultat du besoin d'avoir quelqu'occupation. Lorsque la mode s'en mêle, on voit parmi les amateurs qui font des recueils, un empressement singulier de surpasser les autres. Il y a des amateurs qui se bornent à recueillir les gravures d'un certain genre, d'une certaine école, même d'un seul maître, dont ils desirent posséder l'œuvre complet, et qui pour la moins remarquable et la moins belle gravure du maître dont ils font collection, dès qu'elle leur manque, payent jusqu'au centuple de la valeur ordinaire. *Voy.* Œuvristes.

On pourroit indiquer plusieurs nouveaux genres de collections utiles de gravures. Une des plus intéressantes seroit sans doute celle qui feroit voir l'origine et les progrès de l'art d'après les différens degrés qui l'ont porté à sa perfection. Chaque estampe de cette collection offriroit, dans la manière dont elle est traitée, quelque progrès de la gravure, quelque chose qui auroit manqué à l'estampe précédente. Une collection de cette nature seroit extrêmement utile pour étudier d'une manière intéressante et pratique la véritable histoire de l'art. On pourroit encore composer des catalogues de différentes collections dont chacune présenteroit principalement une seule partie de l'art dans sa perfection. L'une ne contiendroit que des gravures de sujets historiques, qu'on distingue comme modèles par l'in-

vention ou par la disposition; une autre seroit consacrée aux gravures, dans lesquelles la distribution des lumières et des ombres est principalement heureuse. On pourroit encore faire des collections de portraits, dont chaque estampe se distingueroit par sa position heureuse. Il est facile de concevoir de quelle utilité seroient de pareilles collections pour les artistes autant que pour les amateurs. Ces catalogues devroient être rédigés de manière à indiquer comme exemples plusieurs pièces pour chaque partie de l'art, parce que souvent il y a plusieurs estampes également propres à servir au même but; de cette manière l'amateur qui ne trouveroit pas l'une de ces estampes en rencontreroit peut-être une ou quelques autres également propres à remplir son but. Il en résulteroit encore qu'on pourroit faire plusieurs collections dans la même intention, et aussi utiles les unes que les autres pour l'histoire de l'art, etc. sans que cependant il y eût les mêmes estampes dans chacune.

Faire des collections qui embrassent toutes les écoles, toutes les branches de l'art, est une entreprise qui dépasse les facultés d'un particulier, et qui pour cette raison doit être réservée aux établissemens publics, tels que celui de la bibliothèque nationale à Paris. Comme la disposition de ce cabinet peut servir pour ranger une collection d'estampes, nous allons indiquer l'arrangement qu'on y a suivi. Ce précieux cabinet contient plus de cinq mille volumes, rangés en douze classes ou divisions, auxquelles on a affecté des chiffres ou numéros. Les estampes qui composent ces différentes classes ou divisions, sont précieuses par la beauté et le choix des épreuves. On s'est aussi attaché à y réunir les eaux-fortes, et quand il y a pour certaines estampes des marques distinctives, soit par rapport à la beauté des épreuves, soit que le graveur eût quelque prétexte pour faire ces remarques, etc. on les a toutes rassemblées, et il est très-commun de voir dans le cabinet de la bibliothèque cinq à six épreuves d'une même estampe, auxquelles on apperçoit des différences sensibles. *Voy.* REMARQUES.

La *première* division comprend les sculpteurs, architectes, ingénieurs, graveurs, depuis l'origine de la gravure jusqu'à nos jours. Ce recueil est distribué par écoles, et chaque école par œuvres de maîtres. Les grands recueils d'estampes, ou porte-feuilles relatifs aux arts, sont aussi de cette première classe. Cette première classe ou division comprend aussi les estampes gravées sur bois. Le Cabinet des Estampes en possède environ 14000 que l'on nomme ordinaires, et plus de 600 en clair-obscur ou camayeu, toutes en tailles de bois. Sur quelques-unes de ces estampes, on voit le nom ou la marque de celui qui les a faites, avec l'année. Il y en a d'autres avec des marques seulement, que l'on ne peut appliquer à aucun graveur connu. Enfin les plus anciennes sont sans aucunes marques quelconques, qui puissent désigner le temps, le lieu et l'artiste qui les a gravées. On a été, par cette raison, obligé de distinguer ces graveurs en deux classes, dont l'une contient ce qu'on appelle les vieux maîtres, les uns connus, les autres distingués par quelques lettres initiales de leurs noms ou quelques marques particulières, comme une pelle, des chandeliers, une bague, une licorne, une étoile, et autres figures semblables (*Voy.* SIGNES, MARQUES, MONOGRAMMES); l'autre classe comprend les grands maîtres.

La *seconde* division comprend les livres d'estampes de piété, de morale, emblêmes et devises sacrées.

La *troisième* renferme les livres qui traitent de la Fable et des antiquités grecques, romaines, etc. Dans la *quatrième* se trouvent les livres qui traitent de la généalogie, de la chronologie, du blason, des armoiries, des médailles et des monnoies. La *cinquième* comprend les estampes représentant des fêtes publiques, entrées de villes, cavalcades, tournois et carrousels, qui se sont donnés en divers pays. La *sixième* contient les livres et estampes qui traitent de la géométrie, des machines, des mathématiques, des exercices militaires de terre et de mer, et d'autres pièces touchant les métiers. La *septième* comprend quelques romans et porte-feuilles de facéties, plaisanteries et bouffonneries, etc. La *huitième* a pour objet la botanique ou l'histoire naturelle des plantes, oiseaux, quadrupèdes, poissons, insectes, etc. L'anatomie est comprise dans cette classe. La *neuvième* est composée d'une suite considérable de porte-feuilles de cartes géographiques les plus exactes, et faites par les plus savans en ce genre si utile. La *dixième* comprend une superbe collection de plus de 300 volumes, où l'on voit les plans et les élévations d'un grand nombre d'édifices anciens et modernes, sacrés et profanes, des palais gothiques de nos rois, de leurs châteaux, de ceux des seigneurs contemporains ou de riches particuliers, enfin des villes les plus célèbres, gravées ou dessinées à la main. Ce corps topographique contient aussi plusieurs monumens grecs et romains. La *onzième* comprend une collection immense (environ quarante mille) des portraits des personnages célèbres dans l'Europe, de tous les états, et de tout sexe, divisée par pays, etc. La plus grande partie a rapport à l'histoire de France. La *douzième* et dernière comprend un recueil très-précieux de modes ou d'habillemens, coiffures, en général pour tout ce qui concerne le costume de chaque état dans les quatre parties du Monde ; et en particulier du célèbre recueil de modes, etc. de la monarchie française depuis Clovis jusqu'à Louis XIV. Outre les livres et porte-feuilles composés d'estampes seulement, ce précieux cabinet contient encore un bon nombre de livres mixtes, c'est-à-dire dont les gravures sont nécessaires pour l'intelligence de l'ouvrage : ces livres traitent de l'histoire sacrée et profane, des antiques, etc. et sont placés dans les différentes divisions, selon la matière qui y est traitée. Les planches sont au nombre de près de 2000, presque toutes gravées aux dépens des rois. Elles sont, comme les estampes de ce cabinet, divisées par classes, et l'on a suivi, dans leur arrangement, le même ordre que celui que l'on a donné au recueil des estampes.

La collection nationale a été considérablement enrichie encore après la conquête de la Hollande, par les porte-feuilles du stathouder. Elle n'a eu d'Italie que les pièces de la chalcographie romaine.

Après ce riche dépôt, on cite la *galerie de Dresde*. M. le baron de Heinecken, dans son *Idée d'une collection d'estampes*, en fait connoître l'arrangement. La *collection du palais Corsini* à Rome jouit aussi d'une grande célébrité. Il y a eu à Paris des particuliers qui ont possédé de grandes collections d'estampes ; les principaux sont : Marolles, Crozat, Mariette, dont on a les catalogues. M. Morel de Vindé possède actuellement un immense recueil d'estampes, M. de Tersan en a une considérable, rangée par écoles, formant une topographie, et contenant des monumens antiques.

Les estampes ont un grand agrément et une grande utilité pour em-

bellir les ouvrages imprimés, ou pour servir à l'intelligence du texte. Nous avons vu que ce fut en Italie, vers 1477, qu'on commença à orner les livres de véritables gravures en taille-douce. La *Pérégrination de Oultremer en Terre-Sainte*, Lyon, 1488, in-fol., est le premier ouvrage français où l'on en trouve. Ces dernières gravures en taille-douce sont cependant faites d'après des gravures en bois allemandes. Le *Missale Herbipolense*, 1481, in-fol., est regardé comme le plus ancien livre de cette espèce imprimé en Allemagne. Depuis ce temps, plusieurs graveurs habiles se sont exercés à graver pour l'ornement des livres; ils se sont principalement exercés sur des sujets grecs, et ont fait des suites de gravures pour des histoires de la Passion, des Biographies de la Vierge, des Saints et des Martyrs. Plusieurs se sont aussi exercés à orner de planches les Métamorphoses d'Ovide. Les plus mauvaises gravures de ce genre sont celles qui ont été faites pour les pièces de théâtre, pour les romans, et en général pour les livres qui se donnent à bas prix. Le luxe de la gravure pour l'ornement des livres est devenu excessif dans le dernier siècle, et cependant on peut dire qu'en général les dessinateurs et les graveurs qui s'en sont occupés n'ont pas montré un très-grand goût. Cette partie du luxe typographique s'est beaucoup perfectionnée depuis quelques années, et l'on peut citer particulièrement les belles gravures faites pour le *Shakespeare*, et sur-tout celles gravées d'après les dessins de Gérard, pour le Virgile et pour le Racine de Pierre Didot. Nous ne mettons pas au nombre des gravures de livres celles qui se trouvent dans les descriptions de Galeries, de Musées, de Cabinets, car ici le texte a été fait pour les gravures, et on ne doit appeler *gravures de livres* que celles qui ont été faites pour le texte.

C'étoit un usage dans le dix-septième siècle, d'orner la plupart des ouvrages, même ceux qui n'exigeoient aucune gravure, d'un *frontispice*. Peu d'artistes ont donné des préceptes sur cet objet, qui, à la vérité, a presque toujours été laissé au choix du dessinateur. Pendant long-temps les frontispices ont décoré les livres; mais on en a insensiblement abandonné l'usage. Cependant comme chaque genre, dans les arts, a ses règles particulières, Lairesse, *dans son livre des Peintres*, a cru devoir indiquer celles qu'il pense qu'on doit suivre pour la composition des frontispices de livres, et il les a rédigées d'après l'observation des gravures de ce genre les plus estimées. On voit, en examinant ces différentes productions, que les graveurs de frontispices les comparent au plan d'un beau jardin, où les vases, les statues, les arbres et les autres objets doivent se trouver placés d'une manière symétrique et convenable au local. La figure allégorique qui représentoit le sujet de l'ouvrage étoit ordinairement placée au milieu de l'estampe, et se faisoit reconnoître par sa position même au-dessus des autres objets, ou bien par les accessoires qui l'accompagnoient; et au-dessus ou au-dessous de cette figure, on mettoit, sur une espèce d'entablement ou de plinthe, le titre du livre en gros caractères noirs ou doubles. Les autres figures nécessaires à l'intelligence du sujet étoient placées sur les deux côtés, à une même hauteur, soit assises, soit plutôt debout, suivant que la convenance le demandoit. L'horizon le plus éloigné étoit au milieu de la planche; mais dans le cas où l'on avoit besoin de deux échappées de vue pour former des lointains, on plaçoit alors de chaque côté un horizon d'une égale éten-

due. Cependant on observoit, avant tout, que le sujet allégorique du titre restât renfermé dans l'édifice, les rochers ou les bouquets d'arbres qui lui servoient d'encadrement, du moins depuis la ligne de terre jusqu'à l'extrémité du premier plan, que l'on considéroit comme une espèce de scène théâtrale fermée par deux rideaux qu'on auroit ouverts en les tirant de côté et d'autre, et qu'on ornoit quelquefois de deux colonnes et d'un entablement, ou qu'on renfermoit dans une espèce de cadre. Dans ce cas, on y représentoit une Renommée avec sa trompette; le titre du livre étoit écrit sur l'espèce de drapeau qui pendoit à la trompette de la Renommée. Tels sont ces beaux frontispices gravés par Bernard Picart, et par d'autres excellens artistes; mais il faut avouer que souvent on admire plus le burin que la composition. Aujourd'hui on suit des principes différens pour les frontispices; on tâche de les animer par quelqu'allégorie ingénieuse.

Un préjugé très-commun parmi les amateurs, c'est d'avoir une estime aveugle pour de certains artistes, et de rechercher leurs ouvrages uniquement à cause du maître; de-là ces prix excessifs de certains morceaux. Les amateurs sont très-souvent la dupe de cette manie, et les brocanteurs savent parfaitement bien en tirer parti. Le célèbre *Picart*, choqué avec raison de ce goût ridicule, voulut montrer au public combien il étoit absurde d'avoir un respect aveugle pour les noms. Sous celui de divers peintres qui ont gravé, il donna une suite de différentes pièces gravées à l'eau-forte. Il y sut assez bien imiter les manières de ces maîtres pour tromper plusieurs de ces curieux admirateurs sur parole; ils achetèrent ces morceaux comme venant du *Guide*, de *Goltzius*, et sur-tout de *Rembrandt*. A cette occasion, il donna à sa suite le titre d'*Impostures innocentes*. Mais l'ouvrage ne parut sous ce titre qu'après sa mort, en 1738. Un autre travers parmi les prétendus connoisseurs, c'est de juger du mérite d'une pièce par la difficulté de la trouver, ce qui a lieu sur-tout à l'égard des estampes auxquelles on a fait quelque changement après en avoir déjà tiré un certain nombre d'épreuves. (*V.* Remarque.) Souvent les amateurs sont encore trompés en achetant des copies pour des originaux. La plupart des estampes capitales des grands maîtres ont été copiées, et quelques-unes l'ont été si heureusement, qu'il est facile d'être trompé. Lorsque les copies sont aussi belles que les originaux, le nom seul du graveur n'y fera pas une grande différence; mais il manque toujours aux copies l'esprit de l'original, et la crainte de s'en écarter imprime à la planche une certaine roideur. Quand on les compare l'une avec l'autre, on en voit la différence. C'est ce qui arrive sur-tout par rapport aux copies faites par *François Ragot*, des plus belles estampes de *Bolswert*, de *Vorstermann* et de *Pontius*, d'après *Rubens* et *Van Dyck*. Quelque belles que paroissent ces copies à la première inspection, elles perdent une grande partie de leur mérite à la comparaison. La Sainte Famille de *Frey*, d'après *Raphaël*, est certainement une belle estampe; cependant elle ne se soutient pas à côté de l'original d'*Edelinck*. Les amateurs doivent encore être sur leurs gardes contre les mauvaises épreuves. On risque d'avoir de mauvaises épreuves quand la planche a été mal tirée par la faute de l'imprimeur, ou bien quand elle est usée par le tirage, ou enfin quand la planche est retouchée. (*V.* Epreuve, Retouche, etc.) C'est sur-tout dans les estampes en manière noire qu'il faut tâcher d'avoir de bonnes épreuves; car la plus insipide de

toutes les estampes de ce genre, est celle qui vient d'une planche usée.

On peut consulter, sur l'utilité d'une collection d'estampes et sur la manière de les arranger, le *Discours sur les Préjugés de certains curieux, touchant la Gravure*, par *Bernard* Picart, dans ses *Impostures innocentes, ou Recueil d'estampes d'après* Raphael, Le Guide, Carlo Maratti, Le Poussin, Rembrandt, etc. *gravées à leur imitation, et selon le goût particulier de chacun d'eux;* Amsterd. 1734, 78 feuilles in-fol. — De Piles, dans le 27e chapitre de l'*Idée du peintre parfait*, qui se trouve dans le 3e volume de ses Œuvres, traite *de l'Utilité des estampes, et de leur usage.* — Richardson, dans ses *Two discourses and essays on the whole art of Criticism;* Londres, 1719, in-8°, traite de l'importance et des particularités de la gravure en général. Ce morceau se trouve dans la seconde partie de la traduction française de sa Théorie de la Peinture; Amst. 1728, in-8°. — Gilpin, dans le 2e chapitre de son *Essay upon prints*, traite des particularités et des avantages des différentes sortes de gravures; et dans le 5e chapitre du même ouvrage, il donne des règles qui doivent guider ceux qui desirent faire des collections. Ces règles ont été adoptées par M. Füsslin, dans son Catalogue raisonné des principaux graveurs et de leurs ouvrages; Zurich, 1771, in-8°. — *Plan d'une collection choisie de gravures nouvelles*, par *C. L.* Junker (en allemand); Berne, 1776, in-8°. — *Moyen de devenir peintre en trois heures, et d'exécuter au pinceau les ouvrages des plus grands maîtres sans avoir appris le dessin;* Paris, 1753, in-16; et Amst. 1766, in-12. — *Manière d'enluminer l'estampe posée sur toile;* Paris, 1773, in-12. — *R.* Hecquet a donné un *Secret pour blanchir les estampes*, dans son *Catalogue des estampes gravées d'après* Rubens; Paris, 1745, in-12.

Gravures satyriques. *Voyez* Carricature.

Grec. Il seroit absurde sans doute d'exiger qu'un artiste étudiât le grec; mais celui qui veut connoître les anciens ouvrages de l'art, doit au moins savoir lire les caractères grecs, et il est absolument nécessaire qu'il ait une connoissance assez étendue de cette langue, s'il veut déterminer et expliquer les monumens.

Grecs. Parmi tous les peuples de l'antiquité, ce sont les Grecs qui ont porté toutes les parties de l'art à leur degré de perfection, et on ne peut rien faire aujourd'hui de beau, de grand, ou de gracieux, qu'en étudiant les monumens qu'ils nous ont laissés, et en les prenant pour modèles. On pense que le berceau des arts a été dans l'Asie et dans l'Ægypte, cependant les premières notions ont dû être indigènes, et il est présumable qu'avant l'arrivée de Cadmus et de Danaüs, les Grecs avoient déjà une architecture et une sculpture grossière; mais dans la suite les arts s'élevèrent à une hauteur qui rendit les Grecs supérieurs à toutes les nations. Nous avons donné à l'article Art, p. 86, un court résumé de son histoire chez les Grecs, et cette histoire se retrouve encore mêlée à celles des différentes branches de l'art, aux articles Sculpture, Peinture, Glyptique, Architecture; on y voit que ce fut sous Périclès que toutes les parties de l'art prirent ce caractère imposant qui le caractérise. Avant Phidias qui vivoit alors, les ouvrages des artistes grecs étoient encore d'un dessin roide et sévère; il l'a porté au plus haut degré de perfection; ce fut l'époque du grand style. Le style facile s'établit au temps de Praxitèle; Lysippe revint au style plus sévère; l'art se soutint jus-

qu'après le règne d'Alexandre, et les Grecs devinrent ensuite les maîtres des Romains qui les avoient soumis. La prééminence des Grecs dans l'art est tellement reconnue, que les mots *ouvrage grec*, *travail grec*, désignent un ouvrage d'un travail parfait. On ne peut cependant pas en conclure que tous les Grecs fussent de bons artistes, il y en avoit chez eux, comme ailleurs, de médiocres et de mauvais, mais les grands maîtres de la Grèce l'ont emporté par le sentiment et par le goût sur tous les artistes anciens et modernes; cette grandeur, ce style particulier aux ouvrages grecs se sentent et ne se peuvent définir: on en acquiert la connoissance par l'observation des monumens; ce grand caractère tient à l'*idéal* dont les Grecs sont les inventeurs. (*Voy.* Idéal.) Il est remarquable que les arts sont ensuite tombés dans la barbarie, dans cette même contrée qui les a vus naître. C'est dans l'Italie qu'ils se sont relevés, mais on doit aux Grecs du Bas-Empire, sinon la conservation du goût, du moins celle des procédés de l'art.

De tous les peuples qui se sont appliqués aux arts, il n'y en a pas qui les aient portés à un aussi haut degré de perfection que les Grecs. Ils sont regardés à juste titre comme nos maîtres. Ils se rappeloient sans cesse que les arts ont été faits pour l'homme, qu'il cherche à rapporter tout à lui-même, et que par conséquent la figure humaine devoit être leur premier modèle; et comme l'homme est lui-même un objet plus noble que ses vêtemens, ils le représentèrent le plus souvent nu, à l'exception des femmes qu'ils figuroient vêtues, ce qui leur fournit l'occasion de faire voir en même temps à quel point de perfection ils avoient porté l'art de draper. (*Voyez* Nu, Draperie.) Convaincus que l'homme est le chef-d'œuvre de la nature, par la belle harmonie de sa construction et la belle proportion de ses membres, ils s'appliquèrent sur-tout à étudier ces parties. Ils s'apperçurent aussi que la force de l'homme résulte de deux mouvemens principaux; savoir, celui de replier ses membres vers le corps qui est leur centre commun de gravité, et celui de les écarter de ce centre en les étendant; ce qui les engagea à étudier l'anatomie et la structure du corps, et leur donna la première idée de l'expression. Les mœurs et les usages des Grecs leur furent en cela d'un grand secours. En voyant les différens athlètes se livrer aux exercices et aux jeux gymnastiques, ils furent naturellement conduits à réfléchir sur la cause de leurs divers mouvemens.

Leur imagination brillante ne leur permit point de s'arrêter à l'homme; bientôt ils s'élevèrent à la divinité, et cherchèrent dans l'homme les parties qui s'accordoient le mieux avec les idées qu'ils s'étoient formées de leurs dieux. Ils s'appliquèrent à écarter de la nature divine toutes les parties qui marquent la foiblesse de l'humanité. Ils formèrent à la vérité leurs dieux d'après l'image de l'homme, parce que c'est la figure la plus noble et la plus parfaite qu'ils connussent; mais ils cherchèrent à les exempter des foiblesses et des besoins de l'humanité, et c'est ainsi qu'ils parvinrent à la beauté idéale. Ils imaginèrent aussi un être mitoyen entre la nature divine et celle de l'homme; et c'est en réunissant ces deux idées qu'ils imaginèrent la figure de leurs héros. L'art atteignit alors à son plus haut degré de perfection; car par ces deux natures différentes, la divine et l'humaine, ils trouvèrent aussi dans les formes et dans les attitudes toutes les expressions caractéristiques du bon et du mauvais.

Quant aux mœurs des Grecs, l'artiste qui a de si fréquentes occasions de les représenter, doit en faire une étude particulière. Plusieurs articles de ce Dictionnaire traitent des usages qui ont un rapport direct avec l'iconologie, et qui sont les plus importans pour l'explication des monumens; il seroit impossible d'en donner ici un apperçu général, il faut recourir à ces différens articles, et consulter pour de plus amples détails les ouvrages nombreux qui traitent des antiquités grecques; ces divers traités sont recueillis dans le *Thesaurus antiquitatum græcarum* de GRONOVIUS, dans les *Œuvres* de MEURSIUS, dans les *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres* de Paris, et ceux des académies de *Cortone*, de *Goettingue*, des *Antiquaires de Londres*, etc. etc. dans les différens ouvrages cités dans les préfaces du *Dictionnaire de Mythologie* et du *Dictionnaire des Beaux-Arts*, et aux divers articles de ce Dictionnaire. L'ouvrage général le plus étendu sur les mœurs et les usages des Grecs, est l'*Archæologia* de POTTER, ouvrage anglais, qui a été traduit en latin; les meilleurs Abrégés sont ceux de BRÜNINGS et de *Lambert* Bos, ce dernier a été traduit en français par LAGRANGE.

GRÉGORIEN. *V.* CHANT GRÉGORIEN.

GRÊLE. On entend par ce mot, qui vient du latin *gracilis*, le vice voisin de la bonne qualité, qui s'exprime par le mot *svelte*. On dit d'une figure, d'un membre, qu'ils sont grêles, lorsque, sans motif, leur proportion est maigre et sèche. On dit aussi qu'une colonne est grêle lorsqu'elle n'a pas assez de grosseur relativement à sa hauteur.

GRELOTS; boule de métal, renfermant un petit poids qui le fait résonner. On voit dans les *Antiquités* de CAYLUS, tom. II, pl. C, 5, un mime avec des grelots attachés aux jambes. L'attitude grotesque dans laquelle il est représenté, est sans doute l'imitation de quelqu'un de ses jeux qui avoit le plus frappé. Le même auteur, tom. VI, pl. XC, 6, donne le dessin d'une espèce de grelot tout-à-fait singulier par sa forme. Il n'est point fermé; ainsi sa capacité ne pouvoit rien contenir. Vers le bas, il est armé de pointes, propres à perpétuer le son, qui n'existoit sans doute que par la communication de corps semblables placés fort près les uns des autres. L'histoire des Juifs nous apprend que la robe de leur grand-prêtre étoit ornée de grelots à l'extrémité de la frange? *Hieron.* MAGIUS, dans son livre *De Tintinnabulis*, en a publié la figure. On attache des grelots aux tambours de basque et à quelques instrumens de la musique des régimens, pour en augmenter le bruit.

GRENADE. Selon Aristophane et ses scholiastes, ce fruit étoit regardé chez les Grecs comme une très-grande sensualité; les médecins l'employoient aussi, et il paroît de plus avoir eu chez les anciens une signification mystique. C'est sous ce rapport qu'on le voit souvent dans les mains de Jupiter et de Junon. Pausanias, en parlant du Temple de Junon près de Mycènes, dit qu'on y voyoit une statue assise de la déesse, qui tenoit dans la main droite une grenade, et dans la gauche un sceptre surmonté d'un coucou, parce que Jupiter s'étoit métamorphosé dans cet oiseau lorsque, sur le mont Thornax, il étoit devenu amoureux d'elle. Il ajoute, que la cause pour laquelle cette déesse tient une grenade est un mystère. Selon Philostrate, dans la Vie d'Apollonius de Thyane, on voyoit une grenade dans la main de l'athlète Milon, parce qu'il étoit prêtre de Jupiter à Crotone, et que, dit-il, le grenadier étoit le seul arbre qu'on plantât en l'honneur de Junon. Clé-

ment d'Alexandrie, dans ses *Stromata*, dit que la grenade étoit regardée aussi comme un attribut de Mercure, dieu de la parole, parce que, ajoute-t-il, le discours a, comme la grenade, beaucoup de détours et de parties cachées. Le même auteur nous apprend que, dans les Thesmophories ou mystères de Cérès, et dans ceux d'Eleusis, on défendoit aux femmes de manger de ce fruit, parce que Proserpine, pour avoir mangé une graine de grenade, ne put revenir du Tartare, auprès de sa mère. (*Voyez Diction. Mythol.* au mot CÉRÈS.) Selon l'Empereur Julien, la grenade étoit également proscrite des cérémonies religieuses de la mère des dieux, parce que c'étoit un fruit produit par un arbre peu élevé. Antiphanes, dans *Athénée*, rapporte qu'on donnoit comme attribut une grenade à *Vénus génitrix*. Oléarius, dans ses notes sur la Vie d'Apollonius de Thyane, par Philostrate, pense que c'étoit comme symbole de la fécondité. Pausanias, dans la description qu'il donne du *coffre de Cypsélus* (*Voyez* ce mot), dit qu'on y voyoit Bacchus couché dans une grotte entourée de vignes, de pommiers et de grenadiers. Clément d'Alexandrie, en décrivant, dans son *Protrepticus*, les objets qu'on plaçoit dans la ciste mystique de Bacchus, cite aussi la grenade; et en expliquant pourquoi il étoit défendu de manger de ce fruit dans les mystères de Cérès, il dit que cela venoit de l'opinion que le grenadier devoit son origine au sang versé par Bacchus, fils de Jupiter et de Proserpine, lorsqu'il fut tué et déchiré par les Titans. Ce Bacchus fut surnommé *Zagréus*. (*V.* ce mot dans le *Dict. Mythol.*) Sur un denier de la famille *Volteia*, on voit une grenade auprès de Cérès. La grenade est aussi quelquefois regardée comme le symbole de la concorde. Le nom grec de la grenade est *Sidè;* c'est pourquoi ce fruit servoit de type parlant sur les médailles de *Side*, ville maritime de la Pamphylie, et colonie des Cyméens en Æolie. On voit encore une grenade, comme type parlant, sur les médailles de l'île de *Melos*, une des Cyclades, par allusion au mot grec *mélon*, selon le dialecte dorique *malon*, qui, comme le latin *malum*, désigne non-seulement la pomme, mais aussi tout autre fruit rond en forme de pomme, tel qu'orange, citron, grenade, etc.

GRENAT. Le grenat a toujours été rangé avec les gemmes, et il a en effet avec elles de très-grands rapports. C'est une de ces pierres que les anciens confondoient avec l'*escarboucle* ou *carbunculus* (*V.* ces mots), à cause de sa couleur rouge. Il est aisé de le reconnoître à la description de Pline. On distingue deux espèces de grenats, le *grenat syrien* ou *surien*, appelé ainsi parce qu'il vient de Syrian, ou Surian, au Pégu, et le *grenat de Bohême*: l'un et l'autre tirent leur nom des pays où ils se trouvent. Le grenat syrien est le plus recherché; il est d'un rouge jaunâtre, approchant de celui de l'hyacinthe. Ce rouge, selon Pline, doit être tempéré par un agréable violet semblable à celui de l'améthyste d'Orient. Le grenat de Bohême est au contraire presque toujours d'un rouge foncé et un peu noirâtre. Le grenat est difficile à polir. Les anciens ont employé pour leurs anneaux des grenats gravés ou non gravés.

GRÉNETIS. On appelle ainsi une bordure composée de petits grains relevés en bosse, qui entoure quelques monnoies. Les pierres du style appelé étrusque sont ordinairement bordées d'un grénetis, mais il n'est pas en relief; c'est seulement une série de petites lignes transver-

sales autour de la bordure. Gori a regardé le grénetis comme un signe certain pour reconnoître les pierres étrusques.

Grenier, signifie le plus haut étage de la maison, et le lieu où on serre les grains, la paille et le foin. Vitruve nomme *granaria*, les greniers destinés à y garder le grain; *fœnilia*, ceux pour le foin; *farraria*, ceux pour la paille. Les *greniers d'abondance* sont de grands bâtimens construits exprès pour conserver du blé, pour les disettes qui peuvent arriver. Chez les Romains, le grenier faisoit partie de la *villa fructuaria*. (*V.* Villa.) Le grenier et toutes les chambres destinées à y conserver des objets secs, étoient placés dans l'étage supérieur, et on leur donnoit l'exposition vers le nord, parce que le vent du nord, à cause de sa sécheresse, est utile au grain, et qu'il n'amène pas des insectes comme les autres vents. Pour les préserver de l'humidité, on les éloignoit également des écuries et des fumiers, et en général de tous les endroits humides. Quelquefois on les couvroit d'une voûte. Le grenier étoit pavé de petites briques, ou bien on en couvroit le sol de terre battue. Les murs étoient couverts d'argile délayée avec de la lie d'huile, et mêlée de feuilles d'olivier au lieu de paille. On établissoit dans le grenier différens compartimens, dont chacun contenoit une sorte particulière de grain. Du côté du nord, on y pratiquoit des petites fenêtres ou des soupiraux, pour que le vent du nord pût y entrer et y renouveler l'air. Les Romains désignoient par le mot Grenier ou *horreum*, non-seulement des greniers à blé, mais encore de vastes bâtimens destinés à renfermer toutes sortes de meubles ou d'effets appartenans à différens particuliers qui les y déposoient, parce que leurs logemens étoient trop bornés pour les contenir. Les magasins de blé, de viande salée et d'autres provisions destinées aux soldats, étoient aussi désignés par le mot *horreum*. Il y avoit plusieurs *horrea* ou greniers publics dans la ville de Rome; tels que ceux d'*Anicetus*, appelés aussi Greniers de Vargunteius et de Domitien, situés dans la treizième région, et qui renfermoient les bleds apportés de la Sicile, de la Sardaigne, de l'Attique et de l'Ægypte; les *greniers ou magasins à papyrus* (*horrea chartaria*), qui étoient situés dans la quatrième région; *les greniers de Galba* (*horreum Galbianorum*), placés dans la treizième région. Dans la huitième région, on trouvoit les greniers bâtis par Germanicus et Agrippine, dont ils portoient les noms. Dioclétien agrandit les greniers de Rome: Boissard dans sa *Topographie de la ville de Rome*, a cru en reconnoître les restes; ce sont 150 chambres creusées dans le mont Testacéus, près des rives du Tibre.

On appelle *greniers de Joseph*, au vieux Caire, un grand terrein entouré de murailles de vingt pieds de hauteur, et divisé en plusieurs espèces de cours, sans voûte ni aucune autre couverture. On dépose dans cette enceinte, le blé qu'on paye en tribut au grand-seigneur, et qu'on apporte des divers cantons de l'Ægypte. Ce blé, qui y demeure à découvert, nourrit tous les jours une grande quantité de tourterelles et d'autres oiseaux qui viennent le piller et y faire le dépôt de leurs ordures. Les portes ne sont fermées qu'avec des serrures de bois; mais les inspecteurs de ce grenier, après avoir fermé une porte, y apposent leur sceau sur une poignée de limon dont ils se servent en guise de cire. Du reste, ce grenier n'a rien d'antique, quoique son nom paroisse en imposer: ce n'est que l'amour du mer-

veilleux qui a pu en attribuer la construction au patriarche Joseph, chargé par Pharaon de veiller à la conservation de l'Ægypte dans la disette qu'il avoit annoncée. Les murs de ces constructions sont en partie du temps des Sarrazins : on y a employé quelques pierres de taille; mais la plus grande portion est construite de mauvaises briques et de limon, comme la plupart des autres bâtimens du Caire.

Grenouille. Cet animal est quelquefois sur les monumens ægyptiens. *V.* le *Dict. Mythol.* au mot Grenouille.

Grenouille. *Voyez* Crapaudine.

Griffon. Les noms de cet animal fabuleux se ressemblent dans la plupart des langues. On lui attribue le corps du lion, la tête et les ailes de l'aigle, des oreilles de cheval, et au lieu de crinière, une crête de nageoires de poisson; souvent il est figuré ayant le dos garni de plumes. Selon la description qu'Ælien nous en a donnée dans le IVe livre de son Histoire des Animaux, cet animal est originaire de l'Inde; il ressemble à un lion, et il a des griffes et des pieds semblables à ceux de cet animal. Selon le même, son dos est garni de plumes noires, sa poitrine de plumes rouges, et ses ailes sont blanches. Suivant Ctésias, sa nuque est garnie de plumes bleues très-luisantes, il a le bec d'un aigle et les yeux très-ardens. Les auteurs anciens lui donnent les montagnes pour habitation. On peut, disent-ils, le prendre dans sa jeunesse; mais il est impossible de s'en saisir quand il est dans sa croissance. Selon la tradition des Bactriens, voisins des Indiens, il garde l'or qu'il cherche et dont il se sert, suivant leur opinion, pour faire son nid. Mais les Indiens prétendoient tout le contraire; ils croyoient que le griffon craint fort ceux qui cherchent l'or, et qu'il défend ses petits contre eux; qu'il fait la guerre aux autres animaux, qu'il en triomphe facilement, excepté des lions et des éléphans. Ceux qui alloient chercher de l'or ne sortoient que la nuit de peur du griffon, et toujours accompagnés d'une nombreuse escorte. Ils prétendoient encore qu'il n'habite que des contrées désertes et éloignées. Pline, qui le regarde comme un être dont l'existence est incontestable, dit également qu'il creuse la terre pour chercher de l'or, et qu'il le garde ensuite; mais il lui donne la Sarmatie pour habitation, en se fondant sur l'autorité d'Hérodote et d'Aristée de Proconnesie. Dans un autre passage, il dit que le griffon n'habite que l'Æthiopie; puis il change encore son opinion, en lui donnant la Scythie pour habitation. Les auteurs postérieurs le décrivent de la même manière, ou ajoutent encore plus de merveilleux. C'est ainsi que l'auteur du livre de *Rerum natura* prétend qu'il est plus grand qu'un aigle, que ses pieds de devant sont armés de griffes d'aigles, et ceux de derrière de griffes de lions; qu'il pond, au lieu d'un œuf, une agathe, et qu'on fabrique de belles coupes avec ses griffes. Un autre auteur, Jean de Montevilla, dit qu'il est plus grand que huit lions pris ensemble; qu'il a des forces si prodigieuses, qu'il est capable d'enlever un homme, un bœuf ou un cheval par les airs; que ses griffes, dont on fabrique des vases précieux, ont la grandeur d'une corne de bœuf, et que ses plumes sont si grandes et d'une telle force, qu'on s'en sert pour faire des arcs et des fleches. La sœur de Charles-Quint possédoit une tasse qu'on disoit faite avec la serre d'un griffon. Gesner parle aussi d'une pareille tasse qu'a possédée de son temps un orfèvre à Zurich; elle étoit courbée comme la corne d'un chamois, mais trois fois plus épaisse

et d'une couleur noire. Il est probable que ces vases étoient faits avec la corne d'un rhinocéros.

Il s'agit maintenant d'examiner d'où cette fable du griffon a pris naissance. Il est probable que c'étoit une espèce particulière d'aigle ou de vautour, à laquelle on avoit attribué des forces prodigieuses. Il est impossible que ce soit le condor, *vultur gryphus*, qui est le plus grand des oiseaux après l'autruche, car ce gros oiseau ne pourroit guère être connu des anciens, puisqu'il n'habite que le Nouveau-Monde. Mais il est très-vraisemblable que c'est le *vultur barbatus* de Linné, dont Pline fait souvent mention. Cet oiseau étoit très-répandu; il habitoit les trois parties du monde. Il est long de quatre pieds et large de dix; sa grosseur et sa force ont bien pu frapper tellement l'imagination des observateurs, qu'ils lui ont attribué une beauté extraordinaire, et ont enfin exagéré tout ce qu'ils en racontoient. Ajoutons à celà que cet oiseau n'habite que les hautes montagnes et les forêts touffues, et qu'il est par conséquent dérobé aux yeux de l'observateur. Il est encore possible que du temps même où cet oiseau est devenu plus commun, on se soit formé une si haute idée de ce qu'on nommoit griffon, qu'on attribua ses qualités à tout oiseau plus rare que le *vultur barbatus*, devenu commun. On peut encore expliquer cette opinion que le griffon fouille dans les déserts pour chercher de l'or, en disant qu'on l'avoit rencontré près des mines d'or. Pour dérober ces lieux aux yeux des curieux et à la cupidité des hommes, on le peignoit plus cruel et plus farouche qu'il n'est effectivement. Cette explication paroît plus vraisemblable par le témoignage d'Ælien, qui dit que ceux qui vont lui faire la guerre pour s'emparer de l'or, y emploient ordinairement trois à quatre ans. L'opinion populaire que Virgile répète en parlant du griffon, dans sa VIIIe Eclogue, est qu'il est ennemi des chevaux et qu'il les tue; ce qui peut aussi avoir lieu, et la nature de cet oiseau semble le confirmer. En qualité d'oiseau de proie, il attaque les cerfs, les chevreuils, les brebis, les gazelles: pourquoi n'auroient-ils pas attaqué les chevaux sauvages qui alors erroient dans les forêts? Le griffon est cité encore plus souvent dans les temps plus reculés, pour donner aux monumens un caractère plus merveilleux. Les ongles de griffon ne sont autre chose que des cornes de bœuf qu'on avoit rendues méconnoissables par des matières corrosives ou des cornes de rhinocéros. Quant à la graisse de griffon, on a probablement donné pour telle de la graisse d'autruche.

Quoi qu'on doive penser sur ce qui a donné lieu à la croyance de l'existence des griffons, on sait qu'ils jouent un grand rôle dans la Mythologie, et qu'ils ont été représentés de mille manières dans les monumens des arts. C'étoit un des symboles d'Apollon. Il paroît vraisemblable, selon BUONAROTTI, *Medaglioni antichi*, que les Grecs, sans connoître la signification de ce symbole, l'ont reçu avec le culte d'Apollon, des peuples de l'Orient. Il cite à cet égard un passage de Philostrate, dans la Vie d'Apollonius, selon lequel les Indiens figuroient le Soleil dans un quadrige attelé de griffons.

On rapporte ordinairement l'origine des griffons aux Hyperboréens, peuple qu'on cherche communément au Nord, et que Buonarotti, au contraire, croit plutôt devoir chercher vers l'Orient. Mais quel qu'ait été le peuple qui le premier donna les griffons pour attribut au Soleil, on voit qu'il vouloit par-là indiquer sa supériorité sur les autres planètes: c'est pourquoi le griffon a été

composé d'un aigle et d'un lion. Il semble aussi qu'on regardoit cet animal comme un symbole du Soleil, en ce que les anciens astrologues l'appeloient le Génie de la Fortune, c'est pourquoi on le voit avec la roue de Némésis; et dans quelques monumens, il a sous un les pieds de devant une tête de bélier ou de taureau. Servius raconte aussi que ces animaux ont été consacrés à Apollon; et à l'occasion de l'Eclogue v°, il rapporte l'allégorie suivante : « On sait, dit-il, par le livre de Porphyrius, intitulé *le Soleil*, que le pouvoir d'Apollon est triple; qu'il est le Soleil dans le ciel, le Pater Liber sur la terre, et Apollon dans l'enfer; que, pour cette raison, on lui a donné trois attributs différens: la *lyre*, pour indiquer l'harmonie céleste; *le griffon*, pour indiquer que c'est une divinité de la terre, et *les flèches*, comme divinité nuisible et des enfers ».

Chez les Ægyptiens, comme on le voit par la Table Isiaque, il y eu aussi des espèces de griffons qui ont été confondus par quelques auteurs, tels qu'Isidore, avec les sphinx, que nous appelons griffons.

On voit très-souvent des griffons sur les médailles des villes où Apollon étoit principalement honoré, comme sur celles d'*Abdère*, d'*Actium*, de *Panormus*, d'*Idaium*, etc.; quelquefois avec la lyre, comme sur celles de *Téos*; quelquefois avec le trépied, comme sur celles de *Lilybée*. Fort souvent on voit cet animal avec l'un et l'autre de ces attributs d'Apollon, sur les fragmens de marbres antiques, dont Spon a rapporté plusieurs. Dans une peinture antique que possédoit Fabretti, on voyoit aux pieds d'Apollon, à main droite, le griffon, et de l'autre côté la lyre. Sur un médaillon de Gallien, dont la tête est radiée, on voit un griffon autour duquel est cette inscription: *Apollini. Cons. Aug.* Sur une médaille de *Troas*, frappée sous l'empereur Gallus, on voit Apollon porté dans l'air sur un griffon; et c'est ainsi de même qu'on feint que son char étoit traîné par les mêmes animaux. Sidonius décrit le char d'Apollon et celui de Bacchus tirés par des griffons. Sur un médaillon de Chalcédon en Bithynie, conservé au Cabinet National, on voit Antinoüs porté sur un griffon. Sur un beau médaillon de Commode, frappé à Auréliopolis, Apollon est dans un bige de griffons. Sur un médaillon de Magnésie en Ionie, à la tête de Commode, et qui se trouve dans la collection nationale, on voit Apollon assis à gauche, appuyant le bras gauche sur sa lyre, tenant dans la droite le plectrum; à ses pieds est un griffon. Sur un autre d'Auréliopolis en Lydie, à la tête de Commode, dans la même collection, on voit Apollon debout dans un char traîné par deux griffons.

Les bas-reliefs et les autres monumens sur lesquels on voit des griffons sont très-nombreux. Souvent ils combattent contre les Arimaspes qui veulent enlever l'or confié à leur garde vigilante: c'est ce que représentent des peintures publiées par Passeri, Hancarville, Tischbein et moi. D'autres fois il est seul, comme sur la belle intaille de M. de Hoorn, que j'ai aussi publiée. D'autres fois il est placé comme attribut d'Apollon, ainsi qu'on le trouve sur les médailles que j'ai citées. Souvent au milieu d'une frise ou d'un fronton, on voit des griffons qui semblent garder la lyre d'Apollon qui est entre eux. D'autres fois, comme sur une frise conservée dans le Musée Capitolin, ils traînent un char rempli des attributs du dieu des vers et de l'harmonie; ils font souvent partie de la composition des arabesques; et

leur queue se termine alors par des enroulemens bizarres. Ils servent à former des pieds de lits, de chaises, de tables, à décorer enfin toutes les espèces de meubles et d'instrumens. On peut consulter, sur les griffons, l'ouvrage allemand de M. RICHTER, intitulé : *Uber die fabelhaften Thiere.*

GRIGNOTÉ, GRIGNOTIS. Ces mots ne sont en usage que dans l'art de la gravure. Ces travaux, dit-on, sont agréablement grignotés. Le grignotis convient mieux pour rendre de vieilles masures que des travaux plus fermes. Des tailles courtes et tremblées, interrompues par des points de toutes les formes, constituent le grignotis. Il est propre à rendre les terrasses, les édifices, les chaumières, les pierres couvertes de mousse, les étoffes grossières et velues, et en général les substances dont la surface offre une apparence de mollesse. C'est la pointe qui s'acquitte avec le plus de succès de ce travail libre. Cependant *Corneille* VISSCHER, BOLSWERT, et même *Albert* DURER, ont su forcer le burin à grignoter certaines parties de leurs planches avec un goût exquis.

GRIGNOTIS. *V.* GRIGNOTÉ.

GRILLE. C'est en général un assemblage de pièces de bois ou de fer croisées ou entrelacées, qui sert à fermer une enceinte. Les grilles de bois ne sont pas ordinairement fort ornées; mais celles de fer, dont on ferme le chœur des églises, les chapelles, celles qui servent à fermer les avant-cours, les jardins, les entrées des villes, sont plus ou moins ornées d'enroulemens de feuillages, et sont soutenues par des montans, des pilastres, surmontés de couronnemens plus ou moins riches : telles sont celles des cours et des jardins de Versailles. Les *grilles de croisées*, sont celles qui, formées de barreaux de fer, retenus, de distance en distance, par des traverses qu'on scelle dans les tableaux de croisée. Il y en a qui sont en dehors, qu'on nomme grilles en saillie. Il y en a qui sont à carreaux, et qu'on nomme maillées ; on leur donne le nom de *grilles hersées* lorsqu'elles sont armées de pointes de fer.

Souvent les grilles sont dorées dans les principales parties et ornées d'attributs relatifs aux lieux dont elles défendent l'entrée. Telles sont les belles grilles du *Palais de Justice* et du *Palais des Tuileries* à Paris. Les grilles qui séparent le chœur de la nef dans les églises, sont appelées *grilles de chœur*. Le fer en est ordinairement poli au lieu d'être peint, comme celui des grilles extérieures. La grille du *chœur de Saint-Germain l'Auxerrois*, celle du *chœur de la cathédrale de Paris*, étoient regardées comme les plus beaux ouvrages en ce genre. On a publié des recueils de grilles. *Voy.* dans la Collection des Arts et Métiers, l'article *Art du Serrurier.*

GRILLE D'EAU. *Voy.* CIERGE D'EAU.

GRILLO. *Voy.* GRYLLUS.

GRIMACE. Tout ce qui est feint, exagéré, tout ce qui manque de justesse dans les proportions, tout ce qui n'a pas cette simplicité, la vérité d'expression et de caractère nécessaire dans les imitations de la nature, s'appelle *affectation* et *grimace*, et s'éloigne de la véritable perfection.

GRIS, couleur mêlée de blanc et de noir. Quand le *gris* est la teinte dominante d'un tableau, il manque d'effet ; c'est un vice capital de couleur. Mais les tons gris peuvent être artistement opposés aux tons chauds, vigoureux, et contribuer ainsi à l'heureux ensemble de l'ouvrage.

GRISAILLE, désigne une peinture faite d'une seule couleur grise, et où les couleurs locales ne sont pas indiquées; elle est propre aux esquisses. On prend encore pour

grisaille ce que les Italiens entendent par *chiaroscuro*, clair-obscur; méthode ordinairement employée dans les frises et dans les panneaux de soubassement des ordres d'architecture. (*V.* Clair-obscur, Camayeu.) On en voit de cette sorte au Vatican, peints, pour la plupart, par Polydore de Caravage. Ce sont des tableaux de couleur grise, imitant imparfaitement les bas-reliefs de pierre ou de marbre. La peinture égratignée, que les Italiens nomment *sgraffito*, est une espèce de grisaille.

Grisailler, peindre en grisaille. *V.* Grisaille.

Grisatre, couleur indécise, tirant sur le gris.

Gros-fa. On appeloit jadis *du gros-fa* certaines vieilles musiques d'église, en notes quarrées, rondes ou blanches.

Grotesque. On dit qu'une figure est grotesque pour dire qu'elle est d'une proportion ou d'une construction vicieuse et ridicule. Callot se plaisoit à faire des figures grotesques. Le mot *grotesques*, au plurier, est synonyme d'*arabesques*. (*V.* ce mot.) L'étymologie qu'on donne à ce mot est aujourd'hui très-peu relative au sens qu'il a ordinairement. Des élèves de Raphael, dit-on, découvrirent dans des grottes antiques des ornemens de stuc ou de peinture, d'après lesquels leur maître en composa du même genre qui furent appelés *grottesques*; relativement aux lieux où l'on en avoit trouvé les modèles. Cependant l'usage a prévalu d'écrire *grotesque*. Il est vraisemblable que l'abus qu'on a fait de ces ornemens, susceptibles d'une infinité de formes chimériques, y a introduit des figures ridicules, et qu'alors on a appelé des grotesques les figures que la nature même avoit douées des difformités bizarres, qu'on imitoit. Selon quelques auteurs, c'est *Giovanni* de Udine, un des élèves de Raphael; selon d'autres, au contraire, c'est *L.* Morto *da Feltro*, à qui l'on doit la découverte des grotesques: Vasari attribue l'invention même à ce dernier, il en exécuta sous Alexandre VI; et assigne au premier le mérite de les avoir perfectionnés, en ce qu'il les appliqua sur le stuc. Ces deux artistes contribuèrent du moins considérablement à donner de la vogue aux grotesques. L'un et l'autre ont travaillé à Florence; Jean de Udine orna de peintures de cette espèce, le palais de la famille des Médicis et la chapelle de S. Laurent. Morto da Feltro eut, pour élève, dans ce genre, *Andrea di* Cosimo, surnommé Feltrini ou peut-être Feltrino, du nom de son maître le plus connu. Les grotesques ne furent pas seulement employés à cette époque pour la décoration des murs, mais aussi pour celle des meubles de bois, des bannières, des drapeaux de fêtes, etc. Les ornemens de ce genre étoient plus multipliés que ceux des temps précédens; il y adapta aussi quelquefois des figures. Mariotto et *Raphael* Mettidoro travailloient avec lui dans le même genre. *Pierre di* Cosimo et *il* Bachiacca s'y firent aussi quelque réputation: ce dernier travailloit sur-tout à décorer des meubles, et à faire en général de petites peintures, dont la plupart lui furent commandées par des Anglais. Vers la fin de sa vie, il entra au service du duc Cosme. *Prospero* Orsi, peintre romain, fut surnommé Prosperino dalle grottesche, à cause de son habileté dans ce genre. Le goût des grotesques fut porté à Venise par *Morto da* Feltro, dont il a été question, et par Giorgione. Dans l'ancien palais du doge, on voyoit des grotesques peints par un artiste vénitien, *Batista* Franco. Jean d'Udine en exécuta aussi dans le palais Grimani. On cite encore comme s'étant distingués à peindre des grotesques

agréables, *Giulio* Campi, *Marco* Marchetti, appelé par Vasari *Marco di* Faenza, et *Jacopo* Rosignoli, qui en cela imita fort bien Perin del Vaga.

Les Chinois ont une espèce de grotesque encore plus bizarre que celles des artistes anciens et modernes ; ils représentent des paysages, des édifices entiers, placés sur des arbres, ou planant dans l'air. *Voy.* Arabesques.

Sur le *grotesque*, l'*arabesque*, le *moresque*, on peut consulter entre autres les *Principes de la Perspective et des Grotesques, par Jacques-André* du Cerceau ; le troisième livre de l'*Architecture de* Serlio ; le quarante-huitième chapitre du sixième livre du *Trattato dell' Arte della Pittura*, par Lomazzo ; Milan, 1585, in-4°; le douzième chapitre du troisième livre des *Veri Precetti della Pittura*, par Armenini ; Venise, 1678, in-4°, etc. etc. Parmi les différens artistes qui ont peint des grotesques, on cite principalement *Fr.* Penni, mort en 1528; *Ant.* Fantose, *Mich.* Rochetet, *Jean* Sanson, *Gerard* Michel, *Alb.* Fontana, en 1530; Maturino, vers le même temps; Rosso, mort en 1541; *Polydore* Calidara, mort en 1543; *Jules* Romain, en 1546; *Perin* Buonacorso *del Vago*, en 1547; *Aur.* Busso et Pessa, en 1550; *Jacques* Rosignolo, en 1560; *Giov.* Nanni d'Udine, mort en 1564; *Marc* Marchetti de Faënza, mort en 1580; *André* Soncino; *Giov.* Lomazzo, mort en 1598; *Prosp.* Orsi dit *delle Grotesche*, mort en 1635; Vouet, mort en 1649; *J.* Le Moine, mort en 1713; Minci, mort en 1750; etc. etc. etc.

On a beaucoup de gravures de grotesques ; les principales sont : *Parerga atque ornamenta in Vaticani palatii Xystis, etc.* gravés par Pietro S. Bartoli, 43 feuilles in-4°. — Un autre recueil de 36 feuilles in-4°, sans titre particulier, gravé par Marc-Antoine et quelques-uns de ses élèves ; — *Miscellaneæ picturæ, vulgo Grotesques, in spelæis Vaticanis à* Raphaele *elaboratæ et à* Fr. de la Guestière *incisæ*, 17 feuilles in-fol. ; — un autre recueil de 26 feuilles gravées par Ottaviani, et Volpato : — *Mich.* Lucchese a aussi gravé une feuille in-folio de grotesques d'après Raphael. — On a encore des gravures de grotesques par Aldegrever, Stef. della Bella, *Jean* Berain, Corneille van den Bosch, *Andr. Ch.* Boule, *Nic. de* Bruyx, *Jérôme* Cock, *Paul* Decker, Dorigny, *David* Hopfer, Jamnitzer, Marot, Torro, etc. etc.

Voyez, sur la *danse grotesque*, le mot Danse, p. 412.

Grotte. On donne ce nom aux habitations creusées dans le roc. Quoique cette opération soit lente et pénible, elle exige cependant moins de connoissances dans les arts que la construction de murs composés de plusieurs pierres. C'est ce qui doit faire croire que les hommes auront entrepris de creuser des rochers avant de construire des murs de pierres. Pour ces dernières constructions, il faut savoir briser les rochers, tailler les pierres ; et quoiqu'au commencement on se contentât de les joindre brutes et sans ciment, il falloit cependant savoir les lier d'une manière solide, ce qui exige toujours quelques connoissances mécaniques. En creusant dans le roc on n'a qu'à ôter le superflu, et les murs, le plafond, les piliers et les colonnes se trouvent faits sans qu'on les construise. Dans les premiers temps, ces grottes auront été petites ; lorsqu'on étoit plus exercé à ce travail, et qu'on pouvoit employer un plus grand nombre d'hommes, on les faisoit plus spacieuses, et on s'appliquoit à les orner davantage, à donner aux piliers et aux colonnes une forme plus agréable.

Wansleben s'étonne de la quantité de grottes creusées dans les montagnes d'Ægypte, d'autant plus qu'elles sont peu avantageuses aux habitans, étant fouillées sous des montagnes profondes de sables, dans des lieux solitaires éloignés du fleuve et de toute habitation. Said ibn Patrick a pensé que ces grottes avoient été creusées par les Israélites, d'après l'ordre des Pharaons. Le peuple les attribue au diable et aux sorciers. Vansleb dit que celui qui a visité la Thébaïde sans voir ces grottes, n'a rien vu. Il ajoute qu'il est entré dans une assez élevée pour un homme à cheval, et qu'elle étoit assez grande pour qu'une armée de mille chevaux pût s'y ranger en bataille, ce qui lui causa une extrême surprise. Il pense que ces grottes sont dues à la quantité de matériaux qu'il en a fallu extraire pour les prodigieuses constructions de cette partie de l'Ægypte. Cela peut être vrai de celles qui sont aux environs des pyramides. Mais les édifices souterrains taillés dans le roc, qu'on trouve dans plusieurs endroits de l'Ægypte supérieure, appartiennent aux plus anciens monumens d'architecture de ce pays. Peut-être qu'ils datent du temps où les habitans vivoient dans des cavernes. On trouve un pareil monument souterrain près de la ville de *Sciout* ou *Siuut*. Après avoir passé la porte, on entre dans une grande salle dont le plafond, qui est la partie supérieure de la montagne, est soutenue par des piliers hexagones taillés dans le roc. Le plafond ainsi que les murs des côtés sont ornés de peintures, qu'on peut très-bien distinguer, et dans lesquelles on voit encore briller l'or qu'on y a employé. Le pavé est rempli de décombres et de sable. Sur les côtés, on voit quelques portes qui conduisent dans d'autres chambres, mais elles sont tellement remplies de décombres, qu'il est impossible d'y pénétrer. Au-dessus de la salle, il y a encore une chambre dans laquelle on ne peut entrer qu'en y grimpant en dehors. Elle est moins grande que la salle inférieure, et c'est pour cela qu'elle n'a point de piliers pour soutenir son plafond; mais sur les murs, il y a aussi de semblables peintures, et on y remarque quelques chambres latérales. Auprès de la chaîne de rochers, ou Hajar Silcily, on trouve aussi quelques bâtimens souterrains, dont l'un se distingue sur-tout par sa haute antiquité attestée par les colonnes taillées dans le roc, et qui n'ont point de chapiteau, mais seulement une pierre quarrée qui en tient lieu. Norden fait aussi mention de quelques autres grottes dans cet endroit; elles sont ornées d'une quantité d'hiéroglyphes.

Près des ruines de Thèbes, il y a aussi de semblables cavernes ou chambres, qui ont à-peu-près dix pieds de hauteur, et qui sont soutenues par des piliers. Il est incontestable que ces cavernes ont servi autrefois de demeures aux habitans; mais on ne peut pas dire aussi positivement si les autres bâtimens près du Sciout et la chaîne des montagnes, ont été des habitations ou des tombeaux. Les figures et les hiéroglyphes dont elles sont ornées ne permettent pas de les attribuer aux premiers temps de l'Ægypte. Du reste, ces figures contiennent les détails les plus importans sur la vie privée des Ægyptiens. On appelle *Troglodytes* les hommes qui vivent dans des grottes ainsi creusées. Les grottes les plus célèbres sont celles de la Thébaïde en Ægypte, de Camara, d'Ambola et d'Eléphanta dans l'Inde. (*V.* ARCHITECTURE INDIENNE.) La nature a formé quelquefois des cavités naturelles dont on s'est servi comme d'une agréable retraite contre l'ardeur du soleil: telle est, dans Homère, la

grotte de Calypso. L'art a quelquefois orné des cavités naturelles qui offrent aussi un lieu frais et ombragé pour le bain et le repos. Telles étoient les grottes d'Alexandrie sur le bord de la mer, dont plusieurs subsistent encore. Dans la Grèce, il y avoit plusieurs grottes célèbres consacrées aux Nymphes. (*V.* Nymphæum.) On a aussi construit artificiellement de ces grottes pour chercher le repos et jeter de la variété dans les jardins : telles sont celles du Petit Trianon, du Raincy, de Versailles, etc. Ces grottes sont souvent tapissées de coquilles, de coraux, de madrépores et de pierres hérissées d'aspérités appelées rocailles, et elles réunissent diverses productions souvent assez rares du règne animal.

Les Italiens donnent à une église souterraine le nom de grotte : telle est celle de l'ancienne basilique de S. Pierre de Rome, dont il ne reste qu'une partie, où sont les tombeaux de plusieurs papes.

Groupe ; c'est dans la peinture et la sculpture, relativement au dessin, un assemblage de plusieurs figures qui composent un sujet ; dans l'architecture, ce sont plusieurs colonnes accouplées ; relativement au clair-obscur, c'est un assemblage d'objets dont les parties éclairées font une masse de lumière, et les parties ombrées une masse d'ombres. On fait des groupes de deux, trois, quatre figures. On dit aussi un groupe d'animaux, un groupe de fruits. Cependant toute réunion de parties ne constitue pas un groupe ; le corps de l'homme est un tout composé de plusieurs parties réunies, mais elles ne forment pas de groupe ; pour qu'il y ait un groupe, il faut que chaque partie fasse un tout séparé. Un raisin, par exemple, est un groupe, parce qu'il se compose de plusieurs corps ou baies, qui, isolés, sont autant de corps séparés, et qui réunis, composent le groupe. Le peintre d'histoire qui, pour représenter son sujet, est obligé de dessiner plusieurs figures, ne les place pas isolées ou dispersées, mais il en forme différentes masses ou groupes ; c'est ce qu'on appelle *grouper les figures*.

L'art de grouper est une des principales difficultés dans les beaux-arts. Un ouvrage de goût, composé de parties diverses, ne doit pas les représenter isolées mais réunies en un ou plusieurs groupes, afin que l'esprit puisse s'en former une idée plus nette, et embrasser l'ensemble. Le premier avantage que procure l'art de grouper les figures, c'est qu'il nous donne la facilité de nous former une idée générale, en nous attachant d'abord à chaque groupe séparé, composé d'un petit nombre de figures, disposées d'une manière convenable, et en nous élevant de-là à l'ensemble. Cet art sert donc aussi à diriger l'attention, et l'artiste peut l'employer utilement pour fixer les yeux sur l'objet principal, ce qui est un point essentiel, pour produire l'impression qu'il desire exciter. Le caractère de grandeur ne dépend quelquefois que de l'art de grouper les objets. Cet art sert aussi à assigner à chaque partie, à chaque figure, son rang, sa proportion à l'égard des autres. Dans chaque ouvrage il y a des objets plus ou moins importans. L'ensemble n'a la justesse, la vérité, ne produit l'effet convenable, que lorsque chaque partie paroît dans le rang qui lui convient. C'est ce que l'artiste obtient en groupant bien ses figures. Les parties les plus importantes sont placées dans les groupes principaux ; dans chaque groupe les parties principales sont encore placées dans l'endroit le plus saillant, les accessoires là où ils produisent le mieux l'effet qu'on desire. Dans chaque ouvrage de l'art, il y a des parties qui ne se présentent point

comme parties de l'ensemble, mais comme parties de parties principales et plus grandes ; ces parties moins considérables doivent être disposées de manière qu'il devienne en quelque sorte impossible à l'œil de les comparer avec tout l'ensemble, mais seulement avec l'ensemble du groupe auquel elles appartiennent. La nature elle-même a suivi ce principe dans la structure du corps humain. Personne ne s'avisera de comparer le nez ou la bouche dans sa proportion avec le corps entier, mais seulement avec la face, qui, de son côté, comme partie principale est comparée avec le tronc. C'est ainsi que l'architecte habile sait grouper les parties extérieures d'un édifice, de manière que personne ne s'avisera de comparer des fenêtres ou d'autres membres encore plus petits, avec l'ensemble, mais seulement avec les grandes parties auxquelles elles appartiennent. Plus l'artiste sera heureux dans la manière de grouper, plus son ouvrage sera parfait. Cet art est nécessaire, non-seulement au peintre, mais à chaque artiste, même à l'historien, à l'orateur, au poète épique dont les ouvrages feront certainement d'autant plus d'effet que les parties sont bien disposées par groupes, de sorte que l'ensemble puisse être facilement saisi.

L'observation de la nature, des loix du clair-obscur, de l'unité d'intérêt qui doit régner dans une composition est la base de la doctrine des groupes. Les loix du clair-obscur prescrivent de grandes masses d'ombre et de lumière ; pour que ces masses puissent s'établir, il faut que les objets soient rassemblés par masses ou groupes. L'unité d'intérêt exige sans doute que les personnages d'un tableau prennent part à l'action, et par conséquent qu'ils ne soient pas dispersés : cependant il y a des cas où il n'est pas essentiel que tous les personnages d'un tableau soient groupés ; un personnage peut être lié à l'action par l'intérêt qu'il y prend, et sera quelquefois expressif, précisément parce qu'il est isolé. A cet égard l'artiste fera bien d'observer avec soin la nature et les chefs-d'œuvre des grands-maîtres, habiles dans l'art de l'expression. Il faut toujours, dit Mengs, composer les groupes d'un nombre impair ; de tous les nombres pairs, ajoute-t-il, les moins désagréables sont ceux qui sont formés de deux nombres impairs ; mais il ne peut jamais résulter de grace de ceux de deux nombres pairs. Chaque groupe doit former une pyramide, et il faut en même temps que son relief ait, autant qu'il est possible, une forme ronde. Les principales masses doivent se trouver au milieu du groupe, en cherchant toujours à mettre les moindres parties sur les bords ou extrémités, afin de donner plus de grace et de légèreté au groupe. L'artiste doit encore avoir soin de donner au groupe une profondeur proportionnée à la place qu'il occupe, c'est-à-dire, de ne point mettre les figures à la file, afin qu'il en résulte de la grace par la variété dans la grandeur des formes, et par la diversité qu'y répandent les accidens de la lumière.

Jamais plusieurs extrémités ne doivent, selon Mengs, former ensemble une ligne droite, soit horizontale, soit perpendiculaire, soit oblique ; aucune tête ne doit se rencontrer horizontalement ou perpendiculairement avec une autre tête ; jamais il ne doit y avoir une égale distance entre deux membres, les deux bras ou les deux jambes d'une figure ne doivent pas se trouver dans le même raccourci ; enfin il ne doit y avoir aucune répétition dans la disposition des membres ; si, par exemple, on fait voir la partie de dessus de la main droite, il faut montrer

la paume de la main gauche. L'artiste aura aussi soin de faire paroître les plus belles parties du corps, qui en général sont toutes les jointures, le col, les épaules, les coudes, les poignets, les hanches, les genoux, le dos, la poitrine. Nul groupe n'est beau sans contraste ou sans opposition des parties entre elles. La monotonie dans la position, dans l'action ou dans l'expression des figures d'un groupe, fatigue l'œil du spectateur. Dans le carton de Raphaël qui représente S. Paul prêchant à Athènes, le contraste des figures est admirable; tandis que le groupe des Apôtres dans le carton de la mort d'Ananias est désagréable, parce que le contraste y manque. Lorsqu'il est nécessaire de mettre ensemble plusieurs groupes ou figures, on observera les mêmes principes indiqués pour les groupes, c'est-à-dire qu'on tâchera d'employer un nombre impair de groupes. Dans le cas où la grandeur du tableau ne permettra pas ce nombre de groupes ou de pyramides, on pourra faire un seul groupe entier, et deux demi-groupes sur les deux côtés, en cherchant toujours à observer la loi prescrite pour la profondeur des groupes, et le nombre des figures dont ils doivent être composés. Le contraste est aussi nécessaire dans les divers groupes entr'eux, et en général dans toutes les parties qui composent un tableau. Dans l'excellent carton de Raphaël, qui offre les Apôtres aux portes du temple, les figures du principal groupe sont supérieurement bien contrastées; mais le groupe contigu est ordonné de la même manière, ce qui joint aux grosses colonnes torses, produit au tableau une monotonie désagréable. La figure principale doit toujours se trouver placée dans le milieu, et lorsqu'il y a plusieurs figures principales, il faut tâcher de les mettre toutes vers le milieu, toujours sur le second plan et jamais sur le premier, afin qu'elles y paroissent comme entourées des autres objets. Mengs, en donnant ces règles, ne les regardoit pas cependant comme absolument obligatoires dans tous les cas, puisqu'il n'a pas cru lui-même les devoir constamment observer. En général le peintre judicieux se gardera bien, dans tous les groupes, dans toutes ses compositions, et dans tous ses contrastes, de trop étaler son savoir dans l'art de grouper. Il saura accorder les diverses parties de sa composition, de façon que l'ensemble paroisse moins un ouvrage de l'art que du hasard. Dans le sacrifice de Lystre, autre carton de Raphaël, la tête du taureau n'est sans doute tenue courbée que pour mieux faire grouper les figures d'alentour. La position de ces figures s'accorde si bien avec celle du taureau, et l'ensemble est rendu avec tant de précaution et d'adresse, que tout paroît naturel, quoique les figures soient ordonnées avec le plus grand art. L'autre partie du groupe est une preuve du contraire, car on y remarque une quantité de têtes qui ne paroissent là que pour remplir la place vide.

Les statues groupées étoient appelées par les Grecs *symplegmata*. Les principaux groupes de statues sont le *Laocoon*, les *Lutteurs de Florence*, dont il y a une copie dans le jardin des Tuileries; le *prétendu Papyrius*, le *Taureau Farnèse*, les *Dioscures* qui sont à Saint-Ildephonse, et dont il y a une copie en marbre dans les Tuileries. En étudiant les groupes antiques, il faut bien examiner si les deux figures sont du même marbre, afin de bien s'assurer si ce n'étoient pas des statues isolées qui ont été réunies dans un temps plus moderne. Quelques statues isolées, au contraire, telles que le prétendu gladiateur Borghèse, paroissent avoir

appartenu à des groupes. En général les groupes sont plus intéressans que les statues, sous le rapport de l'érudition, parce qu'ils donnent plus de connoissances, et qu'ils offrent plus de moyens pour l'explication du sujet.

Groupe de Lumière. *Voyez* Grands clairs.

Groupe (*en musique*). Selon l'abbé Brossard, quatre notes égales et diatoniques, dont la première et la troisième sont sur le même degré, forment un groupe. Quand la deuxième descend et que la quatrième monte, c'est un groupe ascendant; quand la deuxième monte et que la quatrième descend, c'est un groupe descendant. *Voy*. Boule.

Grouper; c'est assembler plusieurs figures ou plusieurs animaux, pour représenter une action. On dit des figures bien groupées, ingénieusement groupées. *V*. Groupe.

Grue (la). Danse instituée par Thésée dans l'île de Délos, en mémoire de sa délivrance par Ariadne. Il l'exécuta avec les jeunes Athéniens qu'il avoit sauvés du labyrinthe. Elle étoit appelée ainsi à cause de sa figure : celui qui la menoit étoit à la tête, et faisoit et défaisoit le cercle pour simuler les tours et détours du labyrinthe, et à l'imitation des grues qui volent en troupe, en ayant toujours une à la tête que les autres suivent en rond.

Grue. Une peinture d'Herculanum offre des groupes de pygmées. Dans celui du haut, on en distingue un tenant dans la main gauche une petite statue. Quelques antiquaires ont cru reconnoître *Gerano* ou *Grue*, femme d'une grande beauté, et particulièrement révérée des Pygmées comme une divinité. Mais ayant parlé avec mépris des dieux, et sur-tout de Diane et de Junon, elle fut changée en un oiseau de son nom, et devint dès-lors la plus terrible ennemie des Pygmées; deux vases grecs publiés par Tischbein, représentent des combats de grues et de Pygmées. *Voy*. Pygmées dans ce Dictionnaire et dans celui de Mythologie.

Grue; on appelle ainsi la plus grande machine dont on se sert dans les différens travaux pour enlever de gros fardeaux, et les poser à leur place. On s'en sert sur-tout dans les constructions, et pour charger et décharger les bateaux et les vaisseaux. Elle est composée ordinairement d'un échafaudage, à la partie supérieure duquel il y a une longue poutre en forme de bec, ou pour ainsi dire de cou de grue, mobile à gauche et à droite; l'extrémité de cette poutre est garnie d'une poulie dans laquelle passe la corde qui sert à soulever les fardeaux, à les monter ou à les descendre, au moyen d'un treuil sur lequel elle vient se rouler, ou dont elle se déroule, à mesure qu'on tourne de l'un ou de l'autre côté une roue qui est fixée à son extrémité. Les anciens paroissent avoir aussi employé dans leurs constructions une machine semblable à notre grue; ils lui donnoient le nom *carchesium*. (*Voy*. ce mot.) Ils employoient encore parmi leurs machines de théâtres, une espèce de grue, appelée *geranos*. *V*. ce mot.

Gryllus, en latin, ce mot désigne précisément ce que nous appelons en français carricature (*V*. ce mot), genre de peinture qui ne fut point inconnu aux anciens. On donne deux origines au mot gryllus : les uns l'attribuent à la vengeance ou au caprice d'un certain Antiphile, qui s'avisa de représenter sous des traits ridicules un personnage nommé *Gryllus;* les autres, par allusion, et dans le sens figuré, aux sauts irréguliers et vagabonds du *grillon*, en latin *gryllus* Quoi qu'il en soit, on voit dans les *Pitture d'Ercolano* un morceau de ce genre, exécuté avec beaucoup d'esprit et

de grace : un perroquet y est attelé à un char, et conduit par un *grillon* qui tient les rênes dans sa bouche. Il y en a qui pensent, ou que cela pourroit être la satyre de deux personnages, dont cependant l'un auroit eu l'avantage sur l'autre, ou que cette peinture faisoit allusion à leurs noms ou à leurs caractères. On regarde comme une carricature la manière dont l'empereur Gallien est représenté sur une médaille publiée par Buonarotti, dans ses Observations sur les médaillons de Carpegna. L'artiste, soit par flatterie ou pour tout autre motif, a combiné tous les défauts de ses traits, de façon à lui donner la ressemblance du dieu Pan; il l'a revêtu d'une simple chlamyde de peau. Les pierres gravées, aussi bien que les médailles, offrent de ces sortes de sujets. On appelle encore *grylli* ces têtes bizarrement accouplées d'un homme et d'un animal, d'une jeune fille et d'un vieillard, etc. (*V.* Carricature.) Les Italiens ont conservé à ce genre de représentation le nom de grillo.

Guède; nom d'une plante qui sert pour la peinture. *V.* Isatis, Pastel.

Guerriers; la vertu guerrière a toujours été l'objet principal de l'admiration, et le premier titre à la gloire et à l'immortalité, il n'est pas étonnant que la plus grande partie des monumens ait été de tout temps consacrée à célébrer cette même vertu. Dans les temps héroïques on n'en connoissoit point d'autre; et dans les siècles suivans les idées de vertu, peu élevées en elles-mêmes, se mêloient encore à des sentimens propres à agir puissamment sur l'imagination, telles que l'admiration de l'antiquité, l'attachement aux préjugés nationaux, les mœurs des ancêtres, etc. Les Grecs aimoient tant la vertu héroïque et guerrière et le nom de héros, que les artistes devoient nécessairement être engagés par-là à figurer d'anciens héros, et à représenter dans le costume héroïque les guerriers valeureux parmi leurs contemporains. Quant aux héros, les artistes s'étoient formé un certain idéal, auquel ils élevoient la nature commune; et c'étoit sous cet idéal héroïque que les artistes représentoient les statues de portrait de leurs contemporains. Alexandre, Lysimaque, César, Auguste, Hadrien, etc. ont été figurés en guerriers. Par-tout l'artiste prenoit pour base de cet idéal un corps formé et développé par la fatigue et l'exercice. Le corps d'un jeune homme, comme on le représentoit sans être vêtu, pouvoit s'approcher d'autant plus de l'idéal héroïque; et d'après cela on est fondé à croire que sans la science d'une inscription, ou de quelques détails historiques, il n'a pas toujours été possible de distinguer un simple guerrier d'un héros. Un jeune guerrier nu, armé seulement d'un casque et d'une lance, ou tout au plus encore d'une ceinture et d'une épée, sans autre vêtement, ne pouvoit point se reconnoître sans autre explication; comment d'après cela oser lui assigner pour ainsi dire son rang et sa classe, et le désigner par son nom lorsqu'il n'en reste plus que le tronc? Les anciens auteurs eux-mêmes citent un certain nombre de figures nues sans autre attribut, auxquelles ils ne savent point donner de nom; combien l'artiste chargé de restaurer un tronc ne doit-il pas user de circonspection en pareil cas? Pour ne parler que des bronzes cités par Pline, on trouve dans ce nombre une figure nue, colossale, virile; une figure nue, virile, exécutée par Polyctète et placée sur un cube; sept figures pareilles par Pythagore de Samos, etc.; et sur une statue dont parlent Pline et Pausanias, il faut peut-être en compter cent autres qui ont existé sans que ces auteurs aient eu occasion ou cru nécessaire d'en faire mention, de sorte

que les anciens ont pu avoir exprimé une quantité d'idées auxquelles nous ne songeons plus ; ces considérations doivent encore contribuer à rendre circonspect lorsqu'il s'agit de donner un nom à quelque torse. Quelque nombreuses qu'aient été les statues de guerriers et de héros chez les anciens, nous en avons très peu parmi les monumens que l'on conserve dans les différentes collections. Il y a plusieurs raisons qui peuvent expliquer cette rareté. D'abord la plus grande partie de ces statues étoient en bronze, que l'avidité a fait fondre presque toutes. Plusieurs de ces statues cependant ayant été des chefs-d'œuvre, il est probable que par la suite d'autres artistes en auront fait des copies en marbre. C'est ainsi que le Doryphore de Polyclète ne sera pas resté sans être copié. Un autre Doryphore en bronze avoit été exécuté par Desilaus, et un troisième par Aristodème. (*V.* DORYPHORE.) Parmi les troncs de corps nus qui nous restent, il y en a peut-être plusieurs qui viennent de copies pareilles, et qu'on a souvent restaurés dans un sens tout-à-fait différent. Le corps d'un jeune homme, qui n'étoit anciennement caractérisé que par le casque, le bouclier, la lance, ne peut guère être reconnoissable comme héros, lorsqu'il lui manque la tête, les bras, les pieds, etc. C'est d'après ces considérations que M. Heyne regarde comme de beaux jeunes guerriers deux figures de la *galeria Giustiniana*, gravées l'une à la planche 120, l'autre à la planche 122 du premier volume. D'autres troncs pareils ont été restaurés en leur adaptant des têtes de personnages célèbres, soit antiques, soit modernes, et faits exprès pour la restauration qu'on avoit en vue. Il est probable qu'un grand nombre de bustes de héros, de guerriers, d'empereurs, doivent leur origine à de pareilles restaurations. On possède plusieurs de ces statues héroïques, tout-à-fait nues ou ayant seulement une chlamyde sur l'épaule, ou armées seulement d'une ceinture et d'une épée, qui représentent César, Auguste, Marc-Aurèle, etc. WINCKELMANN, dans son *Histoire de l'Art*, assure qu'il n'y avoit d'Auguste que deux statues dont les têtes fussent véritables, l'une, vêtue et armée, au Capitole, figurée à la planche XVI de la *Raccolta di Maffei* ; l'autre, nue et un peu âgée, au palais Rondinini. On peut regarder encore comme authentique le bronze plus grand que nature qui se trouve à Portici, et qui le représente sous les traits de Jupiter, ainsi que le Claude en costume héroïque, figurés dans le second volume des *bronzes d'Herculanum*, planche 77 et 79. Winckelmann regarde au contraire comme suspectes les statues héroïques de Lucius Verus, des jardins de la villa Mattei et de la villa Farnese. M. Heyne présume qu'il doit exister plusieurs statues juveniles de Marc-Aurèle dans le costume héroïque, telles que celle gravée dans le Muséum de Florence, tom. III, pl. 94 ; une autre du palais Mattei ; une autre dans la *Galeria Giustiniana*, t. I, pl. 91 ; une autre un peu différente se trouve à Dresde. (*Voy.* HÉROS, HÉROÏQUE.)

Une autre classe de statues est celle des guerriers vêtus et armés. Ces statues offroient une occasion de faire preuve de talent, en travaillant l'armure, le casque, le bouclier, décorés souvent de reliefs et d'autres ornemens. Tels doivent avoir été les bronzes de Lysippe, qui représentoient Alexandre et plusieurs de ses guerriers. Il faut qu'il y ait eu beaucoup de semblables portraits de rois et d'autres princes ou héros, ainsi qu'il nous en reste plusieurs avec des noms d'empereurs. Tous

ces ouvrages ne pouvoient être reconnoissables que par la tête ou par quelqu'inscription. Lorsque dans les temps modernes on a trouvé les troncs ou torses de ces statues, l'artiste manquoit naturellement de tous les indices qui pouvoient le guider pour faire les restaurations dans le véritable caractère de chaque objet. Différentes statues de ce genre entièrement armées et vêtues de paludamens, portent les noms des plus illustres romains; mais l'authenticité de ces dénominations dépend de ce que leurs têtes sont véritablement antiques et authentiques ou non. Tels sont le Jules-César du Capitole, dont les bras et les mains sont restaurés; un autre de la villa Borghese; l'Auguste également au Capitole; le Domitien du palais Giustiniani, dont la tête est fortement suspectée par Winckelmann; Antonin le pieux, dans les jardins de la villa Mattei; Marc-Aurèle dans la galeria Giustiniana; le Pescennius Niger dans le palais Altiéri; le Caracalla du palais Farnese, etc. etc. Sur les pierres gravées on voit un grand nombre de guerriers nus et vêtus, dans les attitudes les plus variées; il y en a plusieurs gravés dans le deuxième volume du Musée de Florence. Une statue d'un guerrier grec avec une cuirasse et d'autres vêtemens militaires, est désignée vulgairement sous le nom de Pyrrhus; elle est de grandeur colossale; autrefois elle se trouvoit dans le palais Massimi nella Valle, d'où elle est venue au musée du Capitole; elle est gravée à la planche 130 de la Raccolta de Maffei, et à la planche 48 du troisième volume du musée Capitolin. On convient que les bras et les jambes, ainsi qu'un coin du vêtement sont de restauration; on peut encore soupçonner la même chose du bouclier, que les anciens n'auront pas tenu par l'extrémité supérieure; mais contre l'authenticité de la tête on n'a encore élevé aucun doute. Comme la barbe, telle qu'on la voit à cette statue, ne convient pas au siécle de Pyrrhus, Winckelmann en a fait par la suite un Mars: réfléchissant cependant qu'on représente ordinairement Mars sous les traits d'un jeune homme et sans barbe, il en a fait un Jupiter guerrier et enfin un Agamemnon, sans cependant avoir aucune raison probable à alléguer, car on pourroit aussi bien indiquer quantité d'autres guerriers qui auroient été figurés par les artistes anciens.

A Florence, il y a deux morceaux connus sous le nom de guerriers; on les voit gravés dans le *Museum Florentinum*, tome III, planches 77, 78; et avec le premier des deux on peut comparer une cornaline gravée au n° 4 de la pl. 67 du IIe volume du même musée. Gori, qui étoit très-peu scrupuleux quand il s'agissoit d'imposer des noms, donne à l'un, qui se tient sur le genou gauche et qui paroît être sur le point de porter son coup, le nom de *Miles Veles*, et à l'autre celui de *Frôndeur*. M. *Bianchi*, dans son *Ragguaglio delle Antichitæ della Gall. Mediceo-imp.*, observe, à l'égard du premier, que son air et son vêtement doivent seuls le faire reconnoître plutôt comme un guerrier étranger, que comme un Romain. On auroit lieu d'être surpris qu'un morceau qui a tant de parties saillantes, eût pu se conserver si bien. M. Heyne pense d'après cela que la tête dont l'expression est très-commune, et le bouclier d'une forme assez singulière, sont l'ouvrage d'une main moderne. L'autre guerrier paroît vouloir porter un coup de sa lance, et a cela de particulier, que de la main gauche il tient son vêtement ramassé. Gori dit lui-même qu'il y a beaucoup de restaurations modernes, ce qui rend d'autant plus difficile de dire quelque chose de précis à ce sujet. Sur le *Ponte*

Vecchio à Florence, est le groupe d'un guerrier qui emporte son ami blessé; il a été gravé dans la Raccolta de Maffei, planche 42, et il en est question dans les différens Voyages en Italie. On en a fait un Alexandre : puis un Ulysse qui emporte le corps d'Ajax; la figure blessée paroît cependant trop jeune pour être celle d'Ajax; d'autres ont pensé, avec plus de probabilité, que c'est Ménélas qui emporte le corps de Patrocle. On a cependant fait l'observation que la tête est trop ignoble pour un héros, et que c'est plutôt celle d'un simple soldat. Cochin a cru que tout le groupe étoit moderne, et que c'est l'ouvrage de Giovanni di Bologna, dont Florence possède plusieurs productions. Cette opinion ne paroît pas vraisemblable. Bocchi, et d'après lui Maffei, rapportent qu'autrefois il y avoit à la même place une statue équestre, qui fut considérablement endommagée par une inondation de l'Arno. On la remplaça alors par ce groupe qui avoit lui-même beaucoup souffert, et qui fut restauré par Louis Salvetti. M. Heyne pense d'après cela que c'est à cet artiste que nous devons la tête de Ménélas et plusieurs autres parties de ce groupe, entr'autres la garde de l'épée, qui a l'air très-moderne. Dans le palais Pitti, il y a encore un groupe qui représente Ménélas enlevant le corps de Patrocle. Le groupe connu à Rome sous le nom vulgaire de *Pasquino*, représentoit également ce sujet. La tête de Ménélas est aujourd'hui dans la galerie des statues du musée Napoléon, au numéro 215; les autres fragmens sont encore au musée du Vatican. On remarque parmi eux un torse de Patrocle, avec la blessure qu'Euphorbe lui avoit faite à l'épaule. Ces fragmens ont été trouvés dans la Villa Hadriani à Tivoli. Ils sont gravés dans le musée Pio-Clementino. Parmi les statues restaurées comme celles de gladiateurs ou regardées comme telles, il y a plusieurs athlètes : telle est la statue placée dans le vestibule de la Bibliothèque de S. Marc à Venise, et gravée à la planche 45 des statues de Venise; celle gravée sur la planche suivante, n'est qu'un simple soldat. Il y a même lieu de suspecter entièrement l'antiquité de ces deux statues. *Voyez*, sur les figures de guerriers, les *antiquarische Aufsætze* de M. Heyne, d'où cet article est tiré en grande partie. Il reste encore une question à examiner, c'est celle de savoir si les artistes doivent représenter les guerriers grecs ou des temps héroïques nus ou armés. *V.* Costume, Nu, et Héroïque.

Guide. C'est la partie qui entre la première dans une fugue et annonce le sujet. Ce mot, commun en Italie, est peu usité en France.

Guidon, petit signe de musique qui se met à l'extrémité de chaque portée, sur le degré où sera placée la note qui doit commencer la portée suivante.

Guimbarde, petit instrument de fer dont la forme est un triangle arrondi. On le met entre les dents, et on en tire des sons en touchant avec le bout du doigt la languette qui est placée au milieu.

Guirlandes. Les anciens s'en servoient fréquemment pour orner les autels, les portes, les vestibules, les patères, etc. On les employoit sur-tout dans les sacrifices et pour la décoration des temples. Dans les commencemens, les guirlandes et les festons (*V.* ce mot) étoient de fleurs et de feuillage. Peu à peu on se servit aussi de guirlandes de fruits mêlés de fleurs et de feuilles, et les architectes en ornèrent les frises. On en voit au Panthéon de Rome, où elles sont suspendues entre des candelabres. Les décorateurs modernes ont imité les

guirlandes antiques en bois, en métal ou en pierre, mais souvent avec peu de goût. Sur les monumens, les guirlandes servent quelquefois d'encadrement. C'est ainsi que sur une belle urne cinéraire en marbre du cabinet de M. de Hoorn, que j'ai publiée dans le premier volume de mes *Monumens inédits*, des instrumens de sacrifice sont placés entre des guirlandes. Parmi les monumens des affranchis de Livie, publiés par Gori, et sur un autre tombeau gravé dans ses *Inscriptiones Etruscæ*, on voit un sarcophage ovale sur lequel quatre génies bacchiques soutiennent des guirlandes, au milieu desquelles sont des masques, semblables à ceux qu'on remarque sur un sarcophage antique déposé dans le Jardin Boutin ou de Tivoli à Paris, dont j'ai donné la figure et la description dans le premier volume de mes *Monumens inédits*. Quelquefois ces guirlandes servoient à encadrer sur les monumens une action historique, comme sur le tombeau publié par Boissart, où l'on voit Cadmus tuant le dragon de la fontaine de Dircé, ou sur le beau tombeau de la *villa Pinciana*, qui représente toute l'histoire d'Actæon, et un autre publié par Gori, dans ses *Inscriptiones Etruscæ*, qui offre différens traits de celle d'Ulysse.

Guitare; instrument à cordes de boyau, que l'on joue en pinçant ou en battant les cordes avec les doigts, et que l'on tient dans la même position que le luth, le théorbe, etc. Sa forme est applatie, son manche a dix touches et cinq cordes, dont quatre doubles; savoir, deux à l'unisson, et deux avec octaves. La chanterelle est seule. Les anciennes guitares n'avoient que quatre cordes; mais depuis plus d'un siècle, on en a ajouté une cinquième. La *guitare* s'appeloit *guiterne* vers le onzième siècle, et ne prit son nom actuel que dans le dix-septième. On ignore l'origine de la *guitare*. On dit que nous la devons aux Espagnols, qui la tenoient peut-être des Maures. Ce qu'il y a de sûr, c'est que, de temps immémorial, cet instrument est d'usage en Espagne, et s'emploie sur-tout dans les sérénades, espèce de concerts nocturnes fort à la mode dans ce pays. La guitare est aussi très en usage chez les Turcs et chez les Persans; elle leur est venue de l'Arabie, où elle est connue de toute antiquité. Quelques traducteurs, et principalement les traducteurs en vers, ont rendu le mot *cithara* par *guitare*; mais c'est une faute de costume impardonnable. On ne peut cependant disconvenir que les anciens Ægyptiens ont connu un instrument à long manche assez semblable à notre guitare. On l'a observé parmi les peintures du temple de Dendera, et il est figuré dans le bel ouvrage de M. Denon: c'est aussi par un changement de forme du manche de la guitare, qu'on en a fait un instrument fort à la mode aujourd'hui, qui ressemble à la lyre des anciens, et en porte le nom. (*Voyez* Lyre.) La guitare n'est guère employée que pour accompagner la voix: le Sistre et la Mandoline (*Voyez* ces mots) en sont des dérivations. On a composé beaucoup d'accompagnemens de guitare, principalement pour les romances, auxquelles elle convient mieux qu'aux grands morceaux, pour lesquels il faut réserver la Harpe. *Voyez* ce mot.

Guttus, Gutturnium; c'étoit un petit vase, garni d'une anse, dont les Romains se servoient dans leurs sacrifices, et avec lequel on faisoit des libations de vin goutte à goutte, d'où lui vient son nom.

Gymnases. Parmi les édifices publics des Grecs, les gymnases occupent avec raison un des premiers rangs; c'étoit-là qu'on for-

moit et qu'on développoit le corps et l'esprit des jeunes Grecs, par des jeux, des exercices du corps, et par les leçons des philosophes. Les gymnases étoient les édifices dans lesquels on instruisoit les jeunes gens dans tous les arts de la paix et de la guerre, pour en faire des citoyens utiles et accomplis. Aussi long-temps que ces établissemens furent entretenus avec soin et protégés par l'état, les sciences et les arts furent cultivés avec zèle; leur décadence entraîna aussi et présagea pour ainsi dire celle de l'empire et des arts. En effet, ces édifices étant beaucoup plus ornés de peintures, de statues et de bas-reliefs, fournissoient aux artistes, pour occuper leurs talens, de nombreuses occasions, qui cessèrent de se présenter dès qu'on négligea les exercices des gymnases, et que ces édifices commencèrent à être regardés comme moins importans.

Quelquefois on donnoit au gymnase le nom de *palæstre;* ce mot, qui ne désigne proprement que la partie du gymnase dans laquelle on s'exerçoit au PENTATHLE (*Voyez* ce mot), est cependant employé par plusieurs auteurs, entr'autres par Vitruve, pour indiquer le gymnase entier. Les gymnases sont des établissemens d'origine grecque; il n'y avoit pas de ville en Grèce qui n'eût son gymnase. Dans les plus anciens temps, le gymnase n'étoit qu'une place libre, unie, entourée d'un mur, et distribuée en plusieurs cours séparées afin de pouvoir s'y livrer aux différens jeux. Tel étoit, selon Pausanias, l'ancien gymnase d'Elis. Pour s'y procurer de l'ombre, on y plantoit différentes allées de platanes, sous lesquelles on se livroit à la course et aux autres exercices. Ces allées de platanes ont donné lieu aux colonnades et aux galeries qu'on éleva par la suite dans les gymnases, non-seulement pour trouver un meilleur abri que celui des arbres contre la chaleur du soleil et les intempéries de la mauvaise saison, mais encore pour servir à leur ornement. Bientôt les gymnases eurent plus de divisions et de parties qu'auparavant. Les philosophes commencèrent à y choisir un lieu pour y donner tranquillement leurs leçons; on y bâtit les EXEDRÆ (*Voyez* ce mot), où ils se rassembloient avec leurs disciples. Selon IGNARRA, dans son ouvrage *de Palæstrâ Neapolitanâ,* ce fut depuis cette époque qu'on fit une différence entre le *gymnase* et la *palæstre.* Par le premier nom, on désignoit principalement la partie destinée aux leçons des philosophes; par le second, le lieu où on se livroit aux exercices du corps. Les bains nécessaires pour nettoyer le corps, et qui anciennement étoient situés au-dehors des gymnases, se trouvoient dès-lors placés dans leur intérieur. C'est ainsi que ces établissemens s'agrandirent de plus en plus, et qu'il fallut des emplacemens considérables pour contenir les différentes salles, les portiques, les stades, les allées et les promenades. A une époque postérieure, les bains commencèrent à occuper une très-grande partie des gymnases, parce que ces bains ne servoient pas seulement aux jeunes gens après les exercices gymnastiques, mais qu'ils étoient publics et fréquentés par tous ceux qui vouloient en faire usage. C'est ce qui eut lieu sur-tout sous les Romains; alors les bains furent regardés comme la partie principale de ces édifices (*V.* BAINS); le nom de *gymnase* se perdit, et fut remplacé par celui de *thermes.*

Vitruve, dans son cinquième livre, donne une description détaillée de la distribution d'un gymnase. Dans un espace carré ou oblong, de deux stades de circonférence, on bâtissoit un péristyle, composé de

quatre colonnades ou portiques dont trois n'avoient qu'une seule rangée de colonnes ; la quatrième, au contraire, située vers le midi, en avoit une rangée double. Il paroît cependant que quelquefois cette rangée double de colonnes régnoit tout autour. Derrière les portiques, il y avoit différentes salles. Du côté des trois portiques simples étoient les *Exedræ*, destinées aux leçons et aux conférences des philosophes et des orateurs. (*Voyez* Exedra.) Sous le portique double se trouvoit l'entrée des pièces où les jeunes gens se préparoient aux exercices gymnastiques, ainsi que celles des bains. Au milieu de ces salles étoit l'Ephébéum (*Voy.* ce mot), à la droite duquel étoit le Coriceum (*Voyez* ce mot) ; ensuite venoit le Conistérium (*Voyez* ce mot), et enfin, dans l'angle du portique, on trouvoit encore le Loutron, ou le bain froid. (*Voyez* ce mot.) A la gauche de l'éphébéum, étoit l'Elæothesium (*Voyez* ce mot), à côté duquel étoit le Frigidarium (*Voy.* ce mot), à l'usage de ceux qui s'étoient déjà servis du bain chaud ; ce bain placé à côté étoit composé de trois parties, la Concamerata sudatio (*Voy.* ce mot), située au milieu entre le Laconicum (*Voyez* ce mot) et la pièce où l'on se baignoit à l'eau chaude. Sous ces chambres étoit le Propnigeum, ou Præfurnium. *Voyez* ces mots.

Telle étoit la distribution de la première moitié du gymnase. La seconde, située au-dehors de cette première, avoit trois portiques, dont l'un, placé vers le nord, et dans lequel on entroit en sortant du péristyle du gymnase, étoit fort large et avoit une double rangée de colonnes ; les deux autres n'en avoient qu'une simple, et se trouvoient placées à la droite et à la gauche du portique double. Entre ces rangées simples de colonnes et le mur d'enceinte du gymnase, le pavé étoit un peu plus profond que le niveau du sol, et dans cet enfoncement il y avoit un stade. Le long du mur et de la rangée de colonnes, il y avoit une galerie ou un promenoir large de dix pieds, d'où l'on descendoit dans le stade au moyen de deux marches. Cette galerie, de chaque côté du stade, étoit destinée pour les spectateurs. L'espace compris entre ces portiques étoit planté d'allées de platanes avec des bancs pour ceux qui s'y promenoient. C'est ainsi que, selon Lucien, Anacharsis qui, dans le Lycée d'Athènes, a une conversation avec Solon, l'invite à s'asseoir avec lui à l'ombre des arbres. Près des portiques, il y avoit des promenoirs ouverts, appelés *péridromides* par les Grecs, *Xysti* chez les Romains (*V.* ces mots), où, dans les beaux jours d'hiver, s'exerçoient les athlètes. A l'extrémité de ces promenades ouvertes, il y avoit un stade très-vaste qui offroit suffisamment de place pour un grand nombre de spectateurs. Les stades couverts étoient destinés aux exercices particuliers des athlètes. Le grand stade servoit aux jeux publics. D'après ces détails empruntés de Vitruve, on voit de quelle étendue devoient être les gymnases. Il est cependant évident qu'on ne suivoit pas toujours cette distribution ; il paroît que Vitruve a voulu seulement offrir aux Romains le modèle d'un gymnase, et leur faire connoître ces édifices, qui, selon ses propres expressions, n'étoient pas encore, de son temps, usités en Italie.

Au reste, par les descriptions que plusieurs auteurs anciens ont tracées de différens gymnases, on voit que leur disposition n'étoit pas toujours la même, et qu'on leur donnoit, selon les circonstances, plus ou moins des parties indiquées par Vitruve. A Elis il y

avoit, selon Pausanias, un gymnase très-ancien, où on avoit laissé subsister la première distribution; les athlètes qui devoient paroître dans les jeux olympiques, s'y préparoient. Il y avoit un xyste planté d'arbres et entouré d'un mur, qui servoit à la course. Un autre stade portoit le nom de sacré, et un troisième étoit consacré à la course et au pentathle. Il y avoit encore une place, appelée *plethrium*, où les juges des jeux, les *hellanodices*, faisoient combattre les athlètes d'après la différence de leur âge. Dans une autre place plus petite, et ceinte d'un mur, que sa forme faisoit appeler le carré, les lutteurs se livroient à leurs exercices. Une troisième place, également séparée, et qu'on appeloit *maltho* ou *malco*, à cause de la mollesse de son sol, étoit abandonnée à l'usage des jeunes gens pendant tout le temps que duroient les jeux. Dans ce gymnase se trouvoit aussi la *curia* des Eléens, appelée *Lalichmion*, d'après le nom de son fondateur, et autour de laquelle étoient suspendus des boucliers qui ne servoient pas à la guerre, mais seulement à l'ornement de l'édifice.

Le célèbre gymnase à Olympie, où l'on célébroit les jeux, étoit destiné principalement à ceux qui s'exerçoient à la course et au pentathle. Il y avoit aussi une place particulière pour le pugilat. Ce gymnase avoit des portiques auprès desquels étoient des chambres où se tenoient les athlètes. A ce gymnase tenoient un stade et un hippodrome. Le stade étoit entouré d'une digue en terre sur laquelle étoient les juges des jeux assis sur une place plus élevée que le reste. En face de cet endroit étoit un autel de marbre blanc, auprès duquel la prêtresse de Cérès Chamyne étoit assise comme spectatrice pendant les jeux olympiques. A côté du stade, et à l'endroit où les juges des jeux avoient leur place, étoit l'HIPPODROME (*Voyez* ce mot), enclavé d'un côté par une digue, de l'autre par la montagne sur laquelle étoit situé le temple de Cérès Chamyne. La place où se tenoient les chevaux et les chars avant le commencement de la course, avoit la forme du bec d'un navire.

Le gymnase de Sparte avoit, pour les différentes sortes de jeux, des emplacemens dont l'un avoit été fondé par un Spartiate nommé Euriclès. A côté étoit le stade ou *dromos*, auprès duquel étoit une place ornée de platanes, appelée pour cela *Platanista;* elle étoit entourée d'un fossé qu'on passoit au moyen de deux ponts, situés des deux côtés opposés, l'un en face de l'autre. Sur l'un des deux ponts étoit la statue d'Hercule, dieu à qui cette place étoit consacrée; sur l'autre, celle de Lycurgue, qui avoit donné des loix particulières sur les exercices athlétiques des jeunes gens. C'étoit-là qu'ils étoient obligés de se livrer à ces exercices. D'abord ils combattoient un contre un, ensuite ils s'attaquoient tous à la fois, et chacun tâchoit de pousser son adversaire dans l'eau. Dans la nuit qui précédoit le jour des combats athlétiques, les jeunes gens étoient obligés de s'initier dans l'éphébéum situé au-dehors de la ville de Sparte, par des sacrifices et d'autres cérémonies; le sort décidoit par quel pont chaque troupe des jeunes combattans entreroit dans la place des platanes.

Le gymnase de Thèbes auquel tenoit un stade, portoit le nom d'Hercule; il y en avoit encore un autre qui portoit le nom d'Iolaüs, dont le stade étoit entouré d'une digue ou rempart, auquel touchoit l'hippodrome qui contenoit le monument funèbre de Pindare. A Anticyre, il y avoit deux gymnases, dans l'un desquels étoient des

bains. Naples et Tarente possédoient de très-beaux gymnases, et parmi ceux des villes de l'Asie mineure, on distinguoit sur-tout celui de Smyrne, celui d'Ephèse et celui d'Alexandria Troas; les ruines de ces deux derniers se voient encore; elles ont été décrites et figurées dans le deuxième volume des *Ionian Antiquities*, et dans le Voyage de CHANDLER *dans l'Asie mineure*.

Athènes avoit cinq gymnases. Près du Céramique étoit le gymnase de Mercure; un autre, situé à quelque distance de l'Agora, étoit appelé gymnase de *Ptolémée*, d'après le nom de son fondateur. Les gymnases les plus célèbres de cette cité étoient l'*Académie*, le *Lycée*, et le *Cynosarges*. Anciennement l'Academie avoit été la propriété d'Académus, dont elle tiroit aussi son nom. Hipparque, fils de Pisistrate, la fit entourer d'un mur, et Cimon fit dessécher les marais, qui étoient situés auprès, et y planta des platanes. Par la suite, l'Académie fut ornée de temples, d'autels, et de statues; mais ce qui l'a rendue sur-tout célèbre, c'est que Platon l'avoit choisie pour y enseigner. Le monument funèbre de ce philosophe fut bâti près de là, et sa secte reçut le nom d'*Académie*. Ce gymnase jouissoit d'une grande considération, même chez les ennemis des Athéniens, et les Lacédémoniens le respectèrent, lorsqu'ils firent une irruption dans l'Attique. Sylla n'eut pas pour lui la même vénération; il en fit abattre les arbres, pour avoir du bois de charpente pour la construction de ses machines de guerre. Le Lycée (*Lyceum*) avoit reçu son nom de Lycion, fils de Pandion; il étoit consacré à Apollon, qui de là reçut le surnom de *Lycius*. Il étoit situé sur les bords de l'Ilissus, et étoit ombragé par des platanes. La fondation de ce gymnase est attribuée tantôt à Pisistrate, tantôt à Périclès, tantôt à Lycurgue, fils de Lycophron; le fait est que le premier en est le fondateur, et que les deux autres l'ont achevé et embelli. Le troisième gymnase d'Athènes, appelé *Cynosarges*, étoit situé à peu de distance du Lycée. Il avoit reçu son nom d'un chien blanc. Ce gymnase étoit destiné aux étrangers, et à ceux dont le père ou la mère seulement étoient originaires d'Athènes.

Les gymnases étoient ornés d'une manière plus riche que les autres édifices publics. On y voyoit les statues et les autels des dieux auxquels ils étoient consacrés et auxquels on y offroit des sacrifices; on y voyoit encore les statues et les monumens des héros, des rois, et d'autres hommes célèbres qui étoient sur-tout en honneur parmi les habitans de ces villes; on y trouvoit des peintures et des bas-reliefs dont les sujets étoient tirés de la mythologie et de l'histoire. Les statues et les autels étoient placés, soit à l'entrée des gymnases, soit sous les portiques, soit dans les xystes et les allées de platanes; les peintures et les bas-reliefs ornoient les murs des portiques et des différentes salles. Dans les commencemens on n'y plaçoit les statues et les autels des divinités que pour leur rendre le culte convenable; les statues des héros et les peintures historiques, que pour offrir aux jeunes gens des exemples et des modèles, d'après lesquels ils devoient se former; par la suite on n'eut en vue que l'ornement des gymnases en y plaçant des statues, des bas-reliefs, etc. Il n'y avoit pas d'édifice public qui offrît aux artistes autant d'occasions que les gymnases pour montrer leurs talens, parce que leur grande étendue, et les différentes parties dont ils étoient composés, admettoient un grand luxe et une grande variété d'ornemens. A

l'entrée des gymnases, il y avoit toujours une statue ou un autel. Devant l'entrée de l'académie à Athènes, étoit un autel d'Eros, avec une inscription par laquelle on apprenoit que Charmus, athénien de naissance, avoit le premier consacré un autel à cette divinité. Devant l'entrée du lycée à Athènes, on voyoit la statue d'Apollon Lycius. Le dieu étoit figuré debout, s'appuyant contre une colonne, comme s'il se reposoit après un travail fatigant. Dans la main gauche il tenoit l'arc, et il avoit la droite posée sur sa tête.

Dans l'intérieur des gymnases il y avoit aussi des statues et des autels, comme on le voit par les descriptions que nous en a laissées Pausanias qui n'indique même que les plus célèbres ornemens des gymnases. Dans l'Académie il y avoit des autels consacrés aux Muses, à Mercure, à Minerve, à Hercule, et à Prométhée. Le gymnase Cynosarges, à Athènes, contenoit les autels d'Hercule, d'Hébe, d'Alcmène et d'Iolaüs. Dans le gymnase à Olympie, étoient les statues de Cérès et de Proserpine en marbre penthélique, don d'Hérodes Atticus, et sur une élévation en pierre étoit un trophée, en mémoire de la victoire des Eléens sur les Arcadiens. Le gymnase d'Elis étoit riche et orné de statues et d'autels dans toutes ses parties. Dans le xyste on voyoit les autels d'Hercule Idéen, d'Eros et d'Anteros, de Cérès et de Proserpine, et un monument en mémoire d'Achille. Dans la partie du gymnase qui étoit appelée *le carré*, il y avoit une statue de Jupiter. A l'entrée de la place appelée *Maltho*, on voyoit, sculptée en relief, l'image d'un jeune homme dans l'attitude d'un athlète combattant au pugilat: sur les murs d'enceinte de cette même place étoit le buste d'Hercule, et les bandelettes dont on ornoit les lutteurs, et sur lesquelles on avoit représenté Eros et Anteros en relief. Dans le gymnase à Pellène étoit la statue d'un Pellénéen appelé *Promachus*, qui avoit remporté le prix une fois dans les jeux olympiques, trois fois dans les jeux isthmiques, et deux fois dans les néméens. Dans le gymnase de Mantinée, étoit la statue d'Antinoüs. Dans un gymnase d'Athènes appelé le *Ptolemæum*, on voyoit les statues de Ptolémée, de Juba, roi de Numidie, et du philosophe Chrysippus.

Les hermes (*V.* ce mot), étoient un des ornemens les plus ordinaires des gymnases dans les commencemens; ces hermes avoient une tête de Mercure, et par la suite ils reçurent celle de différentes autres divinités, telles qu'Hercule, Jupiter Ammon, Apollon, etc. On plaçoit dans les gymnases les figures de Mercure et d'Hercule, parce que ces établissemens étoient consacrés à ces divinités, et qu'on les regardoit comme les protecteurs des jeux auxquels on s'y livroit. C'est encore ainsi que Thésée, regardé comme l'inventeur de la lutte, y avoit communément une statue.

Un des principaux ornemens des gymnases étoient les peintures des murs, et c'est ce qui a donné l'origine à l'art d'en décorer l'intérieur des maisons. Le lycée d'Athènes avoit été orné de peintures par un certain Cleagoras. Dans le gymnase de Mantinée, il y avoit beaucoup de statues d'Antinoüs, et il y étoit aussi plusieurs fois représenté en peinture, et sous les traits de Bacchus; parmi les autres peintures qui s'y trouvoient, on remarquoit la bataille des Athéniens près de Mantinée, figurée de la même manière que dans le céramique à Athènes. Dans le gymnase de Tanagra, on voyoit la figure de Corinna, femme célèbre par ses poésies; elle avoit la tête ceinte d'une bandelette, en signe du prix du

chant qu'elle avoit remporté sur Pindare à Thèbes.

Du temps de la république, il n'y avoit point à Rome d'édifice qu'on pût comparer avec les gymnases des Grecs; sous les empereurs on y construisit des thermes qui, quoique destinés à des bains publics, peuvent cependant être considérés comme une imitation des gymnases, parce qu'ils en contenoient les différentes parties, et qu'ils servoient aux différens jeux et aux exercices du corps, ainsi que pour y instruire les jeunes gens. (*V.* Thermes, Bains.)

Aujourd'hui on donne encore en Allemagne le nom de *gymnase*, aux écoles dans lesquelles on enseigne les premiers élémens des sciences, et de la littérature; les jeunes gens qui se destinent à la carrière des lettres, y sont préparés aux leçons que donnent les professeurs dans les universités.

Les ouvrages que l'on peut consulter sur les gymnases sont principalement Stieglitz *Archæologie der Baukunst*, d'où la plus grande partie de cet article est tirée, et Ignarra *de Palæstra Neapolitana*.

Gymnasiarque. Officier qui avoit l'intendance de la police des gymnases. Cette charge ordinairement annuelle, duroit quelquefois plusieurs années; quelquefois elle n'étoit que pour un mois : cet usage a varié suivant les temps et les lieux. Pour marque de son pouvoir, du moins en fait de châtimens, il avoit droit de porter une baguette, et d'en faire porter devant lui par des hommes, toujours prêts à exécuter ses ordres. On a prétendu, d'après un passage de Pausanias, que ce magistrat exerçoit dans le gymnase une espèce de sacerdoce, et qu'il y prenoit soin des choses sacrées. Les prérogatives du Gymnasiarque alloient jusqu'à lui permettre de célébrer des jeux en son nom. C'est peut-être un pareil événement qu'on a voulu consacrer sur une médaille de Caracalla, où l'on voit un certain *Lucius Ælius, Gymnasiarque*, placé sur une estrade, couronner de sa main les athlètes vainqueurs. Le tome VI du *Museo Pio Clementino* en contient le dessin, tab. A, vers la fin. Le Gymnasiarque n'étoit pas réputé magistrat chez les Grecs. Il y avoit deux officiers qui partageoient avec lui le gouvernement du gymnase. La ville de Paros avoit un lieu destiné à former les jeunes filles aux exercices gymnastiques; c'est ce que fait supposer une inscription rapportée par Spon, dans ses *Miscellanea*, pag. 335, où on lit qu'une *Aurelia Litis* étoit *Gymnasiarque*. Le comte de Caylus, tom. II, p. 204, a publié un marbre de Cyzique, qui constate que dans cette ville les filles étoient exercées du moins à la course des chevaux, puisque *Julia Aurelia Menelaïs*, étant *Hipparque*, parut à la tête d'un escadron de filles, aux jeux célébrés en l'honneur d'Hadrien. Sur la peinture grecque d'une patère publiée par Caylus, et sur plusieurs autres monumens antiques, on voit le Gymnasiarque tenant en main son bâton.

Gymnastique. Après avoir parlé des gymnases qui appartiennent à l'architecture, il semble nécessaire de faire connoître les diverses parties de la gymnastique que les artistes peuvent avoir souvent occasion de représenter. La gymnastique est proprement l'art des divers exercices du corps. Comme cet art a pour objet la sûreté personnelle, la santé, le plaisir, on se persuade aisément qu'il doit être presque aussi ancien que le monde. Il paroît que d'abord la *gymnastique* se bornoit à de simples jeux, où l'on disputoit seulement la victoire et une couronne, mais que, dans la suite, ils firent partie du culte divin et des honneurs funèbres

rendus aux mânes des héros. Il s'écoula bien du temps avant que cet art fût assujetti à des loix, et renfermé dans des règles; enfin, de l'assemblage de toutes les parties qui en dépendoient, on forma un corps de doctrine, à laquelle on donna le nom de *gymnastique*, parce qu'elle enseignoit tout ce qui concernoit les exercices du corps, et qu'on y étoit nu. Le mot *gymnos* en grec signifie nu. On trouve des traces de cet art avant le temps de la guerre de Troie. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire la description des jeux célébrés aux funérailles d'Acaste; par le détail qu'Homère fait des différens exercices qui eurent lieu dans les jeux aux funérailles de Patrocle, il paroît qu'il manquoit même alors très-peu de choses à la *gymnastique* pour mériter le nom d'art. On en distinguoit trois sortes: la *gymnastique militaire*, produite par le besoin de pourvoir à sa défense, en cas d'attaque; la *gymnastique médicale*, née du soin qu'on est porté à prendre de sa santé, par tous les moyens convenables; enfin la *gymnastique athlétique*, la plus fameuse de toutes, qui doit son origine à l'amour du plaisir, joint au desir de donner des preuves publiques de sa force et de son adresse, en remportant un prix proposé. La première consistoit dans l'exercice du pugilat, du saut, de la lutte, de la course des chars, de la course à pied, du disque ou palet, de l'arc, du javelot, en un mot, de tout ce qui pouvoit contribuer à la défense du corps et à celle des villes. La seconde, à quelques-uns des exercices précédens, joignoit la course à cheval, la paume, le ballon, la danse, les bains, les onctions, et la promenade; elle prit naissance plus tard que la gymnastique militaire. Ce fut, suivant Platon, le médecin Herodicus, qui, peu avant Hippocrate, introduisit le premier la gymnastique dans la médecine. La troisième étoit consacrée à instruire dans tous les exercices qui composoient les jeux publics, ceux qui se destinoient à la profession d'athlètes. On désignoit celle-ci par différens noms: on l'appeloit *athlétique*, parce qu'on se battoit; *gymnique*, parce qu'on paroissoit nu; *agonistique*, parce que les jeux publics en étoient le principal objet.

Lycaon institua le premier les jeux gymniques en Arcadie, selon Pline; et Hercule établit ceux qui rendirent Olympie si fameuse. L'Athlétisme remonte peu avant la guerre de Troie; on ne peut guère lui accorder d'époque plus ancienne. Dans ces temps reculés, les athlètes ne faisoient pas une profession à part, ni qui fût distinguée des exercices militaires. Alors l'espoir d'une récompense simple et proportionnée à leur mérite entretenoit parmi eux une louable émulation; mais, dans la suite, certains avantages solides, certains priviléges, devinrent l'unique but auquel aspira leur vanité. Ceux que l'on destinoit au métier d'athlète, fréquentoient, dès leur plus tendre jeunesse, les gymnases ou palæstres. Là, sous la direction de différens maîtres, on employoit tout pour les endurcir aux fatigues. Dans cette vue, on les assujétissoit à un genre de vie très-dur et très-simple. La nourriture des athlètes n'étoit, dans les premiers temps, que des figues sèches, des noix et du fromage mou. On ne commença à leur accorder l'usage de la viande que vers le temps d'Hippocrate. La chair du bœuf et du cochon, assaisonnée d'anis, étoit la seule qu'on leur permît de manger; leur pain, sans levain et pétri avec du fromage mou, s'appeloit *coliphium*. Leur tempérance pour le vin et les femmes étoit extrême. La nature de la plupart des exercices dont il s'agissoit, exigeoit nécessairement une

nudité absolue, à une écharpe ou ceinture près, qu'un accident fit abandonner dans la suite. Cette nudité n'étoit d'usage parmi les athlètes que pour la lutte, le pugilat, le pancrace et la course à pied; les discoboles, ou joueurs de disque ou palet, portoient des tuniques. On ne se dépouilloit point pour la course des chars, non plus que pour l'exercice de l'arc et du javelot. La nudité facilitoit l'usage des onctions, destinées à communiquer à toutes les parties du corps la souplesse nécessaire. Ces onctions, particulières aux lutteurs et aux pancratiastes, se faisoient avec de l'huile, ou seule, ou mêlée de cire et de poussière, ce qui formoit une espèce d'onguent. Les athlètes, après s'être huilés, se couvroient ou se faisoient saupoudrer de sable et de poussière, ou s'enduisoient même quelquefois de la boue qui se trouvoit dans la palæstre. Au sortir du combat, on les frottoit, et on les huiloit de nouveau; les bains avoient aussi lieu dans cette occasion. C'étoit alors qu'avec des instrumens nommés *strigiles*, on nettoyoit la peau des athlètes de cette espèce d'enduit que formoit le mélange d'huile, de sueur, de sable, de boue et de poussière. Le comte DE CAYLUS, dans son *Recueil d'Antiquités*, a donné le dessin d'une patère grecque sur les bords de laquelle on remarque plusieurs figures athlétiques, dont quatre tiennent le *strigile* ou grattoir, et deux sont dans l'action de se nettoyer; et dans la collection des *peintures de vases* de M. TISCHBEIN, on voit plusieurs athlètes dans cette attitude. On croit même que la pierre d'ancien style que l'on dit représenter Tydée qui s'ôte un javelot du pied, représente ce prince se frottant avec un strigile; tel étoit l'APOXYOMENOS de Polyclète. *V.* DESTRINGENS.

Pour être admis aux jeux publics, l'éducation ordinaire des gymnases ne suffisoit pas. Il falloit encore subir des épreuves préalables; et, pour se perfectionner, on devoit se mettre sous la conduite des maîtres de palæstre pendant dix mois consécutifs. Chaque jour du dernier mois étoit rempli par des exercices qui duroient du matin au soir. Cette espèce de noviciat étoit indispensable. Ce n'est pas tout; les athlètes qui prétendoient à l'honneur d'être admis, étoient examinés, relativement à la naissance, aux mœurs, à la condition, par des officiers qui présidoient aux jeux, et qu'on appeloit *agonothètes, athlotètes, hellanodices*. Il falloit être de bonnes mœurs, et nés d'honnêtes parens; les esclaves en étoient absolument exclus. Les affranchis pouvoient se présenter; mais ils devoient être du pays où se célébroient les jeux. On recevoit encore les étrangers au nombre des combattans, pour disputer le prix. Mais, sur ces différens articles, les Grecs furent, en général, plus scrupuleux que les Romains. On obligeoit, outre cela, les candidats à jurer deux choses: la première, qu'ils s'étoient soumis pendant dix mois consécutifs à tous les exercices et à toutes les épreuves requises par l'institution athlétique; la seconde, qu'ils observeroient les loix prescrites dans chaque combat, et ne feroient rien contre l'ordre et la police des jeux. On exigeoit souvent ce serment des parens des athlètes ou de leurs maîtres. Il se prêtoit devant la statue de Jupiter, tenant un foudre dans chaque main. A la suite de l'examen des helladonices, chaque athlète passoit en revue dans le gymnase public, où il faisoit son espèce de noviciat. Un héraut, mettant la main sur la tête de l'athlète, le promenoit par tout le stade, et demandoit à haute voix si on avoit à déclarer quelque chose contre lui, s'il étoit irréprochable dans ses mœurs, ou noirci de quel-

que crime. Les agonothètes écrivoient sur un registre le nom et le pays des aspirans, On pouvoit se faire inscrire par lettre, ou autrement ; mais celui qui manquoit au jour indiqué étoit impitoyablement exclus. A l'ouverture des jeux, un héraut, après avoir fait passer devant le peuple tous les athlètes réunis, proclamoit leurs noms à haute voix. On régloit ensuite par le sort l'ordre des combattans. Dans les jeux où plus de deux concurrens pouvoient disputer le prix, tels que la course à pied, la course des chars, etc., les champions se rangeoient dans l'ordre où leurs noms avoient été tirés. Mais dans la lutte, le pugilat et le pancrace, qui n'exigeoient que deux combattans, on les apparioit, en les tirant au sort d'une manière indifférente. On plaçoit devant les juges une urne d'argent, consacrée au dieu en l'honneur de qui se célébroient les jeux. On mettoit dans cette urne des boules de la grosseur d'une féve, et dont le nombre répondoit à celui des combattans. Lorsque ce nombre étoit pair, on écrivoit sur deux de ces boules la lettre A, sur deux autres la lettre B, sur deux autres la lettre Γ, et ainsi du reste. Si le nombre étoit impair, celui qui tiroit la lettre unique étoit mis en réserve pour se battre contre le vainqueur. Une exhortation courte et vive de la part des agonothètes, et quelquefois des gymnastes, précédoit d'ordinaire les combats. Il y avoit des loix particulières qu'on observoit rigoureusement dans les jeux gymniques. Elles permettoient aux athlètes tout l'emploi de l'adresse, de la subtilité, de la souplesse, de la force, que de longues préparations leur avoient acquises ; mais elles bannissoient l'artifice, la supercherie, la fraude, la violence outrée, et même la collusion et l'intelligence entre deux champions. Les contrevenans aux réglemens athlétiques étoient punis sur-le-champ, et battus de verges en présence du peuple. C'étoit aussi le châtiment de quiconque entroit en lice, en prévenant le signal ou son rang.

Les prix attachés à la victoire ont varié suivant les siècles et les lieux. Dans plusieurs villes de la Grèce, comme à Lacédémone, à Thèbes, à Argos, etc., ils consistoient en esclaves, en chevaux, en mulets, en bœufs, en vases d'airain avec leurs trépieds, en coupes d'argent, en vêtemens, en armes, et en argent monnoyé. Il y avoit des seconds et troisièmes prix. Les jeux où l'on ne distribuoit que des couronnes, étoient les plus célèbres de la Grèce, et ceux qui acquéroient le plus de réputation aux athlètes. Aux jeux olympiques, les vainqueurs recevoient une couronne d'olivier sauvage ; une de pin, aux isthmiques ; une d'ache, aux néméens; aux pythiens, une de laurier. C'étoit ordinairement l'agonothète qui distribuoit les couronnes ; un héraut la posoit sur la tête du vainqueur, dans l'endroit même où il avoit combattu. Il y avoit des athlètes d'une réputation si bien établie, par rapport à certains exercices, que le juge leur décernoit le prix sans avoir combattu. L'histoire fournit divers exemples d'athlètes couronnés de cette manière. Elle donne même celui d'un pancratiaste proclamé vainqueur, et couronné après sa mort. Outre la couronne, on remettoit à l'athlète victorieux une palme, qu'il portoit de la main droite; cet usage avoit lieu dans tous les jeux de la Grèce. Quelque déférence qu'on eût pour le jugement des hellanodices, néanmoins il arrivoit tel incident, qui obligeoit les athlètes d'en appeler au sénat d'Olympie; celui-ci décidoit souverainement des affaires agonistiques.

Aussi-tôt que l'athlète avoit reçu la couronne et la palme, qui

faisoient les principaux ornemens de son triomphe, et qu'il s'étoit revêtu d'une robe à fleurs, un héraut, précédé d'un trompette, conduisoit le vainqueur dans tout le stade, et proclamoit à haute voix son nom et celui de son pays. Les spectateurs éclatoient alors en applaudissemens, et lui jetoient des fleurs, même de petits présens, comme chapeaux, ceintures ou écharpes, et quelquefois de l'argent. Les agonothètes s'occupoient ensuite d'inscrire sur le registre public le nom, le pays des athlètes couronnés, l'espèce de combat où ils avoient été victorieux, et le nom des vaincus. Le premier soin des athlètes vainqueurs, après la célébration des jeux, étoit de s'acquitter des vœux solennels qu'ils pouvoient avoir faits aux dieux, afin d'obtenir la victoire, et qui consistoient à consacrer dans leurs temples, des boucliers, des statues, et d'autres offrandes de prix, qu'on appeloit *anathemata*.

Un second triomphe, qui n'étoit pas moins glorieux que le premier, attendoit le vainqueur dans son pays. Revêtu des marques de sa victoire, et monté sur un char à quatre chevaux, il entroit dans la ville aux acclamations de ses compatriotes, non par la porte, mais par une brèche que l'on faisoit exprès au rempart. On portoit devant lui des flambeaux; un nombreux cortége honoroit cette pompe. La cérémonie se terminoit presque toujours par des festins, soit aux dépens du public, soit aux dépens des particuliers. Les premiers avoient lieu dans les prytanées; les amis du vainqueur se chargeoient ordinairement du soin et de la dépense des autres. A tous ces honneurs passagers qui consacroient leur triomphe, les athlètes en réunissoient de plus fixes, de plus solides. Ces honneurs consistoient dans différens priviléges, dont ils jouissoient paisiblement toute leur vie. L'un des plus importans étoit le droit de préséance dans les jeux publics. Ils jouissoient encore de celui d'être nourris aux dépens de leur patrie; privilége qui, dans la suite, fut converti, du moins à Athènes, en une pension viagère.

Ils étoient, outre cela, exempts de toute charge et de toute fonction civile. Mais, pour obtenir cette immunité, il falloit avoir été couronné au moins trois fois dans les jeux publics. Les empereurs romains, Auguste sur-tout, conservèrent les prérogatives des athlètes, et même les accrurent. Des monumens de toute espèce ont concouru à illustrer les vainqueurs. Simonide et Pindare les ont chantés dans des vers immortels. Des sculpteurs célèbres ont également travaillé pour la gloire d'hommes que les Grecs regardoient avec admiration. Les statues qu'on leur consacroit étoient érigées dans le lieu même où ils avoient été couronnés, ou dans celui de leur naissance; mais presque toujours aux frais de leur patrie. Les deux premières statues consacrées à des athlètes étoient de bois de cyprès et de figuier. Le bronze devint dans la suite la matière la plus ordinaire de ces statues. On ne pouvoit pas les faire plus grandes que nature, excepté cependant pour ceux qui avoient vaincu trois fois aux jeux olympiques, ou aux quatre grands jeux de la Grèce. Ces images, chez les Grecs, représentoient les athlètes nus. Parmi ces statues d'athlètes, qui décoroient Olympie, on en voyoit plusieurs de jeunes enfans, qui avoient remporté les prix aux jeux publics. Elles portoient toutes des inscriptions qui marquoient le nom des vainqueurs, leur pays, le genre et le temps de leur victoire, le prix qu'ils avoient remporté, etc. On peut consulter MURATORI, qui, dans son *Thesaurus inscriptionum*,

offre sur cette matière en général, beaucoup d'inscriptions curieuses. L'enthousiasme fut tel pour cette classe d'hommes, qu'il entraîna quelquefois les peuples jusqu'à leur rendre des honneurs divins, et c'est-là le comble de la gloire athlétique. L'histoire en a recueilli plusieurs exemples.

Les spectacles des jeux s'étant multipliés, il se forma et s'établit dans plusieurs villes tant de la Grèce que de l'Empire romain, différens colléges de gens qui se dévouoient aux combats gymniques. On leur donnoit le nom de *sacra collegia*, parce que les jeux gymniques, *ludi sacri*, étoient toujours consacrés à quelque divinité, comme on appeloit *sacri victores*, ceux qui y étoient couronnés. Tous ces colléges avoient des sacrifices et des prêtres particuliers, et celui qui étoit à la tête de ces prêtres, se qualifioit de grand-prêtre du collége; il étoit ordinairement choisi dans le corps. On en trouve des preuves dans diverses inscriptions rapportées par GRUTER et par *Octave* FALCONIERI, et sur un sceau gravé dans le premier volume de l'*Histoire de l'Académie des Inscriptions*. On y voit la tête de Gordien III, appelé communément Gordien Pie. La légende qui est autour, indique naturellement que c'étoit le sceau d'une communauté d'athlètes, dont l'empereur Gordien III avoit été l'instituteur ou le bienfaiteur. Il en subsista constamment une à Rome du temps de Trajan, d'Hadrien et d'Antonin, qui lui assignèrent des lieux pour tenir ses assemblées et conserver ses archives. Ces colléges ou communautés se nommoient des espèces de magistrats, qui prenoient le titre d'*archontes*. Dans leurs assemblées, on faisoit différens décrets, soit pour témoigner de la reconnoissance à leurs protecteurs, soit pour faire honneur à ceux d'entre les associés qui se distinguoient. C'est ce qu'on peut connoître par quelques inscriptions des auteurs déjà cités, et par des fragmens consignés dans l'*Histoire de l'Académie des Belles-Lettres*.

Les monumens qui concernent l'histoire de la gymnastique ancienne, seront toujours d'un grand intérêt. Il faut mettre de ce nombre les médailles contorniates. Sans parler de la figure d'Æsculape, qui nous apprend que la gymnastique avoit pour premier objet l'exercice si nécessaire à la santé; on trouve sur le revers de ces médailles, les différentes parties de cet art: la lutte d'homme à homme, d'un homme avec quelque bête féroce, la course à pied, à cheval, et sur des chars, à deux, à quatre, à six, et à huit chevaux, la chasse, la pêche, etc. Outre les noms des fameux athlètes de la Grèce, qui s'étoient signalés aux jeux olympiques, noms qui servent souvent de légendes aux revers des contorniates, on y remarque ceux de plusieurs autres athlètes, qui, après avoir montré leur adresse dans les jeux du cirque, se sont distingués par leur valeur dans les combats: enfin, comme si ces médailles n'avoient eu pour objet que l'histoire de la gymnastique, on s'est attaché à y représenter les princes qui l'avoient le plus favorisée, tels qu'Auguste, Néron, Vespasien, et Trajan. Ce dernier affectoit tant de ressembler à Hercule, qu'il en prenoit sur les médailles le nom, l'habit et les symboles. (*Voy.* CONTORNIATE.) Plusieurs beaux médaillons frappés dans différentes villes de la Grèce à l'occasion des jeux qu'on y célébroit, ont aussi rapport à la gymnastique (*V.* JEUX); et les exercices du gymnase sont souvent représentés sur les vases grecs.

Les gymnases étoient des espèces d'académies entretenues aux dépens du trésor public, et dirigées par

plusieurs officiers. Le plus important et le premier étoit le GYMNASIARQUE (*Voy.* ce mot) ou chef du gymnase. Ensuite venoit le *systarque*, ou celui qui présidoit aux xystes et au stade; le *gymnaste*, ou le maître des exercices, qui en connoissoit les différentes qualités, et savoit les accommoder aux âges et aux diverses complexions des athlètes; enfin le *pædotribe*, ou prévôt de salle, employé à enseigner mécaniquement les exercices, sans en connoître les propriétés par rapport à la santé. Sous ces quatre principaux officiers servoit une foule de subalternes, dont les noms désignoient les différentes fonctions.

Tous les exercices du corps consistent dans le mouvement; mais dans les uns, ce mouvement dépend uniquement de nous, et dans les autres, il vient d'un agent ou mobile étranger. Les premiers se rapportoient, dans les gymnases, à deux genres principaux, l'*orchestrique* et le *palæstrique*. De l'orchestrique dépendoient la *danse*, la *cubistique* ou l'art de faire des culbutes, et la *sphæristique* ou la paume. *Voyez* SPHÆRISTIQUE.

Les exercices *palæstriques*, en grande considération chez les anciens, se réduisent à neuf; la LUTTE, le PUGILAT, le PANCRACE, la COURSE, l'HOPLOMACHIE, le SAUT, l'EXERCICE DU DISQUE, celui du TRAIT, et celui du CERCEAU. *Voyez* ces mots.

La *course* tenoit le premier rang parmi les exercices gymnastiques. Ce fut par la course que commencèrent toujours les jeux olympiques, les plus fameux de l'antiquité. Les spectacles du cirque, si célèbres chez les Romains, n'étoient, dans leur origine, que différentes sortes de courses, auxquelles on joignit ensuite, à l'exemple des Grecs, les autres combats athlétiques. Ces courses, pratiquées dans les jeux publics, se diversifioient de plusieurs manières; on peut les réduire à trois espèces principales: la course des chars, la course à cheval, et la course à pied. Chacune avoit ses différences, qui se tiroient non-seulement du nombre des combattans et de la longueur de la carrière, mais encore des circonstances particulières à chaque sorte de course.

Les athlètes qui se destinoient à la *course à pied*, employoient toutes sortes de moyens pour se procurer la vîtesse et l'agilité nécessaires. Le premier moyen, qui paroîtra incroyable, étoit de se faire érater, soit en tâchant de dissoudre la rate par des médicamens intérieurs; soit en extirpant cette partie par le fer, ou en la consumant par le feu. Outre ce régime, avant de paroître aux jeux publics, ils s'y préparoient dans les gymnases, en s'exerçant à la course sur un terrein que l'on couvroit d'un sable fort épais; ce qui ne contribuoit pas peu à leur dénouer les jambes, à rendre les jarrets plus flexibles, et à les endurcir contre les fatigues d'une course de longue haleine, telle qu'étoit celle du stade; mais plus facile, en ce qu'elle se faisoit sur un terrein ferme et uni. Avant d'entrer en lice, ils avoient encore soin de se faire frotter d'huile par tout le corps; l'avantage de ces onctions ou frictions réitérées étoit de donner aux muscles plus de vigueur et de souplesse, et de les préserver ainsi de la fatigue et de l'épuisement. Dans les jeux publics, il y avoit deux sortes de coureurs; les uns presque nus n'avoient qu'une écharpe ou ceinture au milieu du corps. Ils portoient, outre cela, une chaussure, appelée *endromis*, chaussure de course; c'étoit une espèce de guêtre, de bottine ou de brodequin, qui couvroit le pied et une partie de la jambe, mais sans gêner la liberté des mouvemens. Les autres, qui couroient armés, se nommoient

hoplitodromes. Leurs armes étoient le casque, le bouclier et les cnemides, mais elles n'étoient ni pesantes, ni à l'épreuve; elles contribuoient seulement à rendre le mérite de la course plus considérable. Les loix agonistiques défendoient, sous des peines infamantes, de se procurer la victoire par aucun mauvais moyen. La gymnastique médicale des anciens reconnoissoit trois espèces de courses à pied; la course en avant, la course en arrière, et la circulaire ou celle qui se faisoit en rond. Les médecins attribuoient à chacune certaines vertus particulières, soit pour la conservation de la santé, soit pour la guérison de diverses maladies. Dans la gymnastique des athlètes, on en comptoit aussi de trois sortes; savoir, la course simple ou course du stade; celle appelée *diaule*, et celle qu'on nommoit *dolique*. Dans la première, il ne s'agissoit que de parcourir une seule fois l'étendue de la carrière, à l'extrémité de laquelle le prix attendoit le vainqueur. Dans la seconde, on parcouroit deux fois la longueur du stade. Ainsi la largeur du stade ou de la carrière étant divisée en deux parties égales, on laissoit à l'une des extrémités un espace vide, qui permettoit aux athlètes de tourner commodément autour de la borne, pour gagner la seconde allée de la lice, par où ils revenoient à la barrière. Cette course ne fit partie des jeux olympiques que dans la quatorzième olympiade. La troisième, instituée seulement dans la quinzième, étoit la plus longue de toutes les courses agonistiques. Elle ne se mesuroit point par une seule ligne droite, mais elle consistoit à tourner plusieurs fois autour de la borne; en un mot, elle étoit composée de plusieurs *diaules*, c'est-à-dire, selon quelques critiques, de dix à douze stades, ou, si l'on veut, de six révolutions. Le nombre de ces révolutions étoit beaucoup moindre chez les Romains, dans les courses du cirque, et se réduisoit à sept. A Olympie, le jour de la fête de Junon, les filles, divisées en trois classes, disputoient entr'elles le prix de la course; les plus jeunes couroient les premières, et les autres successivement.

La *course à cheval* pratiquée dans les temps anciens, interrompue pendant un long espace d'années, ne fut renouvelée dans les jeux que vers la vingt-huitième olympiade. Elle avoit lieu de plusieurs manières; ou l'on couroit avec un seul cheval de selle, ou avec un poulain monté comme un cheval: cette espèce de course fut instituée ou rétablie la cent trente-huitième olympiade: ou bien on couroit avec deux jumens, sautant alternativement de l'une sur l'autre; puis sur la fin de la carrière, on mettoit pied à terre; et prenant les deux jumens aux mors, on achevoit ainsi la carrière. Cette troisième espèce fut adoptée par les Eléens dans la quatre-vingt-quatrième olympiade; on la nommoit *le calpé*. A Némée, et peut-être ailleurs, les enfans étoient admis à la course des chevaux.

L'exercice de la *course des chars* remonte, comme presque tous les autres, aux siècles héroïques. Quelle que soit l'époque de son origine, qu'il est impossible d'assigner, il reparut avec éclat après Iphitus, restaurateur des jeux olympiques. Mais ce qui semblera étonnant, c'est que la course des chars à deux chevaux n'ait été admise que dans la quatre-vingt-treizième olympiade, c'est-à-dire, 272 ans plus tard, que celle à quatre, qui le fut dès la vingt-cinquième. Celle-ci étoit regardée comme la plus noble et la plus belle de toutes. On atteloit les chevaux de front; les deux du milieu, appelés *jugales*, étoient d'ordinaire les moins bons; les deux autres, dits *funales* ou *lorarii*,

occupoient le premier rang, surtout le cheval de la gauche, parce qu'il falloit prendre à gauche pour aller gagner la borne, et que ce cheval dirigeoit, en quelque façon, les autres. On connut en Grèce la course de l'*apéné ;* c'étoit un char attelé de deux ou quatre mules. Au temps de la guerre de Troie, les Grecs mettoient trois chevaux à un char ; alors, de ces trois chevaux deux étoient sous le joug, et le troisième hors du joug. Mais il paroît que cet usage ne passa jamais dans les jeux publics. Au reste, tous ces chars, avec leurs divers attelages, se rendoient dans une grande place qui étoit immédiatement devant l'HIPPODROME (*Voyez* ce mot), et y attendoient le signal.

L'antiquité ne nous a laissé aucun document d'après lequel on puisse déterminer au juste l'étendue des hippodromes, et l'espace qu'on parcouroit, soit dans les courses de chevaux, soit dans les courses de chars. On présume seulement que la lice d'Olympie ne devoit pas avoir moins de cinq cents pas de longueur ; mais qu'elle pouvoit en avoir plus. On soupçonne encore qu'il y avoit trois bornes ; l'une pour les courses de chevaux de selle, l'autre pour les courses de chars à deux chevaux, et une autre pour celles de chars à quatre. La lice étoit divisée en deux parties ; la première formoit une terrasse, et la seconde une colline de hauteur médiocre. A l'extrémité de la partie qui étoit en terrasse, il y avoit un autel de figure ronde, consacré à un génie que l'on regardoit comme la terreur des chevaux, et appelé pour cette raison *Taraxippus*. Quand les chevaux venoient à passer devant cet autel, la peur, sans que l'on sache pourquoi, les saisissoit tellement, que, n'obéissant plus ni à la voix ni à la main de celui qui les menoit, souvent ils renversoient le char et l'écuyer ; aussi faisoit-on des vœux et des sacrifices à Taraxippus. Il est plus naturel, plus raisonnable de croire que les hellanodices ou directeurs des jeux, par quelque motif particulier, usoient d'un artifice secret pour épouvanter les chevaux. A Némée, on ne parloit d'aucun génie qui fit peur aux chevaux ; mais au tournant de la lice, il y avoit une grosse roche rouge comme du feu, dont l'éclat éblouissant leur inspiroit la même frayeur que Taraxippus. *V.* CIRQUE.

Les ouvrages à consulter sur la gymnastique en général, et sur une ou plusieurs de ses différentes parties, sont : *Hieron.* MERCURIALIS *de arte gymnasticâ libri VI ;* 1573, et 1589-1601 : éditions plus complètes que la première, mais celle-ci renferme de bonnes gravures en bois. — *Petri* FABRI *Agonisticon, sive de re athleticâ,* etc. Lugduni, 1595. — VOSSIUS, *de quatuor artibus popularibus ;* Amstelodami, 1660, in-4°. — *Jo. Frid.* DÜRRII *Dissertatio de Gymnasio veterum athletico ;* Jenæ, 1682 : et *de Gymnasio bellico ;* ibid. 1681. — *Laurentius* JOUBERTUS, *de Gymnasiis et generibus exercitationum apud antiquos celebrium.* — *Jo. Frid.* GUNTHERI *Dissertatio de cursionibus veterum gymnicis ;* Witeb. 1709. — *Jo.* BEHM *de Agonothetis Græcorum ;* Regiomonti, 1717. — *Jo. Henr.* SCHULTZIUS, *de athletis veterum, et de eorum diæta et habitu ;* Halæ, 1717. *Ejusdem Observationes ad rem athleticam ;* ibid. 1737. — *Jo. Ern.* AB AVERSUALD *de veterum arte luctandi ;* Witeb. 1720. — *Andr.* WEBERUS *de exercitiis gymnasticis ;* Arnstadii, 171. — *Jo. Zach.* PLATNERUS, *de arte gymnasticâ veterum ;* Lipsiæ, 17. — *P. M.* PACIAUDI *de Athletarum saltatione in caput* (la Cubistique) *apud Græcos ;* Romæ, 1756, in-4°. — *Eduardi* CORSINII *Dissertationes quatuor agonisticæ ;* Florentiæ

1747, in-4°. et Lipsiæ, 1762, in-8°. — *Jo.* BIRCCHERODII *exercitatio de ludis gymnicis*, Hafniæ, 1664, in-4°. — *Octavii* FERRARII *Opuscula*; 1710; in-8°. — On peut encore consulter les ouvrages de GALIEN et d'ORIBASE, aux articles *de valetudine tuendâ*; — les Trésors ou Recueils de GRÆVIUS et de GRONOVIUS, et celui d'*Ottavio* FALCONIERI, *in inscriptionibus athleticis*; Romæ, 1668, in-4°.: — la dissertation de *Pierre-Jean* BURETTE, sur la gymnastique des anciens en général, *Hist. de l'Acad. des Inscript. tom. I, pag.* 89 *et suiv.*; et ses curieux et savans mémoires sur la paume ou sphéristique ancienne; *Mém. ibid. pag.* 153 *et suiv.*; sur l'histoire des athlètes, *ibid.* 211–291; sur celle de la lutte, *Mém. ibid. tom. III*, 228 *et suiv.*; du pugilat, *ibid.* 255 *et suiv.*; de la course, *ibid.* 280 *et suiv.*; ses Dissertations sur le pentathle, *Mém. ibid.* 318 *et suiv.*; sur l'exercice du disque ou palet, *ibid.* 330 *et suiv.*; — les Recherches de *Nicol.* GÉDOYN, sur les courses des chevaux et celles des chars usitées aux jeux olympiques; *Mém. de l'Acad. des Inscript., tom. VIII, pag.* 314 *et suiv.*; *item, pag.* 330 *et suiv.*, et *ibid. tom. IX, pag.* 360 *et suiv.* — Enfin, la Dissertation de *L. Franç. Jos.* DE LA BARRE, sur les places destinées aux jeux publics dans la Grèce, et sur les courses qui y avoient lieu. — *La Description de la Mosaïque d'Italica*, par M. *Alexandre* LA BORDE. — Le tome VI du *Museo Pio-Clementino*, par M. VISCONTI. — MULLER, *de moribus ævi Theodosiani, ch.* 7 et 8. M. TISCHBEIN, qui, dans ses vases grecs, en a publié plusieurs qui représentent des exercices gymnastiques, et qui a recueilli sur les différens exercices des anciens, un grand nombre de monumens qu'il se propose de publier.

GYMNOPÆDIE; danse célèbre chez les Lacédémoniens, et faisant partie d'une fête solennelle en l'honneur d'Apollon. Elle étoit composée de deux chœurs ou de deux troupes de danseurs, l'une de jeunes garçons, l'autre d'hommes faits; les uns et les autres étoient nus, et dansoient en chantant les poésies de Thaletas et d'Alcman, ou les *pæans* du lacédémonien Dionysodote. Ceux qui menoient les chœurs portoient sur leur tête des couronnes de palme, appelées *thyréatiques*, parce que les Lacédémoniens célébroient cette fête en mémoire de la victoire remportée à Thyrée. La gymnopædie étoit aussi consacrée à Bacchus, et avoit quelque rapport à une sorte d'exercice gymnastique; car les jeunes gens qui y dansoient nus, par leurs démarches figurées et les mouvemens cadencés de leurs pieds, offroient une image de la lutte et du pancrace. On passoit ordinairement de cette danse à la pyrrhique, dont la *gymnopædie* étoit comme le prélude. *Voyez* DANSE DES LACÉDÉMONIENS, *supra* p. 416.

GYMNOPODIA; espèce de chaussure de femme, qui laissoit une partie du pied à découvert, ce qui lui a fait donner le nom de *gymnopodia*, pieds nus. On peut en voir la figure dans le *Museo Pio-Clementino*, tom. IV, pl. III.

GYNÆCÉE, GYNÆCONITIS; noms par lesquels les Grecs désignoient la partie de la maison habitée par les femmes. Dans les plus anciens temps les femmes grecques habitoient l'étage supérieur de la maison; et le rez-de-chaussée étoit réservé pour la demeure des hommes. Après le siècle d'Alexandre le luxe fit des progrès dans la Grèce, et les Grecs n'employèrent plus, comme jusqu'alors, leurs richesses seulement à élever des monumens publics, ils donnèrent plus de splendeur et d'aisance à leurs habitations. Alors les appartemens des

femmes ne furent plus dans la partie supérieure de la maison, mais on leur en assignoit une séparée. Les maisons, selon la description de Vitruve, étoient plus spacieuses, sur-tout celles des personnes riches, à Corinthe, à Athènes, dans les villes opulentes de la grande Grèce, de la Sicile et de l'Ionie. Elles étoient partagées en deux parties, celle occupée par les hommes étoit située sur le devant, et portoit le nom d'*Andronitis* (*Voyez* ce mot); celles où logeoient les femmes étoit placée dans la partie la plus éloignée de la maison, et s'appeloit *gynæcée* ou *gynæconitis*. Cette disposition des maisons étoit la suite de la vie retirée que menoient les femmes grecques, surtout les Athéniennes, qui ne sortoient que très-rarement, vivoient toujours séparées de la société des hommes, et se trouvoient en général sous une surveillance très-sévère, que cette distribution rendoit plus facile. La retenue, la modestie, la résignation à la volonté du mari, paroissent avoir été les vertus principales d'une matrone athénienne. La meilleure femme, dit Thucydide, est celle dont on ne dit ni du bien ni du mal, Plutarque ajoute; le nom d'une femme honnête, doit, ainsi que son corps, être renfermé dans sa maison.

On entroit par la grande porte dans le *thyroreion*, corridor long et étroit, dont un côté étoit occupé par le logement du portier, l'autre par les écuries. Les portiers chargés de surveiller l'habitation des femmes, étoient souvent des eunuques. Devant la principale porte de la maison, on plaçoit un hermes de Mercure, dieu sous la protection duquel on la mettoit contre les voleurs. Quelquefois on y plaçoit aussi une statue d'Apollon Loxias, et un autel en l'honneur de ce dieu à qui le maître de la maison offroit, à des jours fixes, un sacrifice. En face de la porte de la maison, il y en avoit une autre qui conduisoit au péristyle de l'habitation des femmes. Ce péristyle étoit une place libre entourée de colonnes; trois de ses côtés étoient garnis de portiques; il n'y en avoit point du côté du midi; le mur de l'édifice avoit au milieu une ouverture ornée d'antes. On entroit par cette ouverture dans un vestibule, qui avoit pour profondeur les deux tiers de l'ouverture. On l'appeloit *pastas*, mot qui vient d'un verbe grec qui signifie *décorer*, parce que les murs, le pavé et le plafond étoient très-ornés. De ce vestibule on passoit dans différens appartemens. Le premier en face de l'ouverture étoit un grand *œcus* ou salon, où la maîtresse de la maison se tenoit habituellement pendant le jour, et où elle se livroit à ses travaux ordinaires, c'est-à-dire, à ceux de tisser et de filer. Le dixième vase de M. Tischbein nous offre une femme occupée ainsi. Des deux côtés de ce vestibule étoient situés le *thalamus*, c'est-à-dire, la chambre à coucher de la maîtresse et l'*amphitalamus* (*Voy.* ce mot), ou la chambre des esclaves chargées de la servir. La place derrière les portiques du péristyle étoit occupée par des chambres; on y trouvoit la salle à manger pour la famille, les cellules pour loger les esclaves, etc. *Voyez* Maisons.

Gypse ou Pierre a platre; ce sont les noms vulgaires de la *chaux sulfatée*, dont on fait grand usage dans les constructions de Paris; les environs de cette ville en abondent, et la montagne de Montmartre en est entièrement formée. Les anciens se sont servis de cette substance, non-seulement pour blanchir les murs, en la mêlant avec la chaux, mais encore pour des ouvrages en stuc, et pour en faire des bas-reliefs qui servoient à la décoration des murs et des

plafonds, enfin pour en faire les moulures ou corniches dont les murs de l'intérieur des appartemens étoient ornés au-dessous du plafond. Vitruve conseille cependant de ne point se servir de gypse pour faire ces moulures, parce qu'il sèche trop promptement, ce qui empêche la masse entière d'une moulure de sécher uniformément; il propose de se servir plutôt de marbre réduit en poussière fine et passée au tamis. On se sert du gypse pour faire des empreintes de pierres gravées, pour couler des vases, des statues, etc. qu'on moule sur des ouvrages modernes ou sur l'antique.

FIN DU PREMIER VOLUME.